د.العباس عبدوش
رحمه الله

أمل دنقل
بين التراث والمعاصرة



أمل دنقل
بين التراث والمعاصرة

تجزئة 53 قطعة. رقم 27. بليمور
برج بوعريريج -الجزائر-
0668779826
Khayaleditions@gmail.com
ردمك:4-027-23-9931-978
الإيداع القانوني: مارس2024.

إهـــــداء

إلى أخي محمــد: الأب البديل الّذي ضحّـــــى وبذل أكثر مما يضّحي أب ويبذل والمعلّم الأوّل الّذي كنت دائماً ولا زلت تلميذاً في مدرسته.

أهدي هذا البحث رمز تقدير وعرفان بكلّ تضحياته وأفضاله، إن أضاف البحث جديداً فثمرة ممّا غرست يد المعلّم.

وإلاّ فما قصر المعلّم والحقّ على الطّالب.

تنويــــــــــــــــه

هذا الكتاب للمرحوم الدكتور العباس عبدوش، هو في الأصل بحث تقدم به لنيل شهادة الماجستير بجامعة الإسكندرية سنة 1988، ولقد ظل حبيس طموحه طمعا في الاشتغال بقضايا أخرى ونصوص ارتبط وجدانيا ومعرفيا بها كالنصّ القرآني، ولذلك لم يبادر إلى نشره، إضافة إلى زهده في التسويق لنفسه.

ولأن موضوع البحث متعلق بالتراث والمعاصرة أو التجديد وما أثير ولا يزال يثار حوله من إشكالات، وأسئلة متعلقة بعلاقة العربي بالتراث والحداثة، فقد آثرنا في مخبر تحليل الخطاب بجامعة تيزي وزو أن نظهر هذا البحث للقراء والباحثين، للفائدة التي يحتويها، على الرغم أنه كان جهد مبتدئ في مجال البحث.

لعل فائدة الإشكالية المطروحة وأهميتها تنبعان من الموقف الذي اتخذه العباس من هذه الثنائية التي سادت منذ خمسينيات القرن الماضي أثناء حركة التحديث الشعري العربي وما بعده، وتمّ الاعتقاد أن الأمر قد حسم فيها بالانتصار لهذا الطرف أو ذاك من الثنائية، فهو، وبروح الناقد المتبصر، استطاع أن ينطلق من التعارض الموجود في خطابات الباحثين حول هذه القضية، ليتجاوز منظوراتهم الإيديولوجية، ويؤكد عدم التعارض بين طرفي هذه الثنائية، لأن الأمر يتعلق بتفاعل ولم يكن تنافرا كما وقع في أذهان البعض، هذا التفاعل وجد له سندا لدى شاعر يعد من الشعراء الكبار في تاريخ الشعر العربي المعاصر، ألا **وهو أمل دنقل**، الذي تمكّن من إبراز مظاهره التجديدية دون أن يحدث قطيعة مع التراث واستطاع أن يجسد فهمه لطبيعة الشعر التي تفرض على الشاعر عدم التحيّز وإلا سقط في التقليد من الجهتين.

لقد استطاع أمل دنقل أن يجيب عن أسئلة هذه الإشكالية ويحسم الأمر في طبيعة العلاقة مع التراث والمعاصرة، لأنه تمكن من الخروج من تناقضات التعارض بأن يمسك بمسالك التجديد النابعة من التراث في الوقت الذي ارتبط فيه بقضايا العصر والأمة العربية، ولعل هذه المسالك مثلما وضّحها الأستاذ العباس مرتبطة أساسا بالقضايا التي دار حولها شعره، ويتعلق الأمر بمجموع القيم الإنسانية الوجدانية والذاتية، كالحب، من جهة، وكذا بالقضايا الكونية المؤرقة كقضية الموت التي جعلته في وفاق مع التراث والحداثة من جهة أخرى.

والقارئ لهذا الكتاب سيلاحظ الجهد الكبير الذي بذله الأستاذ في الحفر في مفاهيم التراث والتجديد وما جاورهما من مصطلحات ليصل إلى النتيجة التي عبّرت عن وعي بالمعادلات الصعبة في النقد العربي المعاصر.

إن نشر هذا الكتاب هو اعتراف بفضل الدكتور العباس عبدوش على طلبة قسم اللغة العربية ومخبر تحليل الخطاب بجامعة مولود معمري بتيزي وزو نسأل الله له الرحمة وأن يجعل هذا الجهد العلمي في ميزان حسناته الكثيرة، وبالله التوفيق.

د. آمنة بلعلى

مديرة مخبر تحليل الخطاب

بســـــــــــــم الله الرّحمن الرّحيــــــــــم

المقدمــــــــــــــــــــة

قد يوحي عنوان البحث **"أمل دنقل بين التّراث والتّجديد"** أنّ هناك معادلة يمثل التّراث طرفها الأوّل، ويمثل التّجديد طرفها الثّاني، في علاقة متوازية ومتناقضة، ليس الشّاعر فيها إلاّ بمثابة الموفق الجامع أو الحائل المانع، لكنّ الحقيقة هي أنّ العلاقة بين التّراث والتّجديد والشّاعر علاقة متنوّعة ومتشابكة فقد ينقطع الشّاعر إلى التّراث يتمثّله وينهل منه، وقد يدير له الظّهر محتفياً بالتّجديد وبكلّ جديد، وقد تندمج هذه الأطراف كلّها في علاقة متشعبة يغذّي فيها التّراث التّجديد، ويشكّل التّجديد حلقة لا تنفصم من التّراث. في حين يتشبّع الشّاعر بالعمليّة كلّها تشعباً واعياً فتصبح مدار تجربته الشّعرية ومعينها الّذي لا ينفد. وهذا ما حاولنا أن نتبيّن من خلاله موقف أمل دنقل من التّراث والتّجديد.

وقد وجدت أنّ التّدقيق في مصطلحي التّراث والتّجديد أمر ضروري فكما يقول الحبيب الدائم: "لقد غدا من التّقليد المنهجي، بل ومن اللاّزم أن يكشف الدّارس عن أدواته، ويدقّق قدر الإمكان في مصطلحاته الّتي قد يفرض عليها التّداول انزياحات تقلّ أو تكثر كلّما انتقلت من حقل معرفي إلى آخر، إن لم يكن ذلك داخل الحقل المعرفيّ الواحد نفسه، ذلك أن الدّارس قد ينحت منها في حالات ما يخدم غرضه، مضيفاً إليها أو ناقصاً منها حمولات لم يتواضع عليها واضعوها"[1]، لهذا كان لزاما علينا قبل التطرّق إلى صلب الموضوع أن ندقّق في مصطلحي التّراث والتّجديد اللّذين ربّما لاح أنّهما من الوضوح بحيث لا

---

1 – أنظر الحبيب الدائم ربى "الأرض وزينب: ثلاث مقاربات للتناص والتخطي" مجلة فصول العدد الرابع، المجلد الخامس، الجزء الثاني، ص 100.

حاجة إلى إضافة القول فيهما، غير أنّ التمعن في الإشكالية الّتي يطرحها كل مصطلح على حدة يجعلنا نتحرى الدّقة.

وبناء على ما ذكرت فقد خصصت بابًا نظريًا يشتمل على ثلاثة فصول:

- **الفصل الأوّل:** خصّص لمصطلح التّراث وما يلتبس بــــــه مــــــن مصطلحات قديـــمة أو معاصرة، وتبعًا لذلك فقد رأيت أن أتطرّق إلى تاريخ ظهور إشكالية التّراث وأسباب ظهورها وإلى المواقف والحلول المقترحة لها سواء من جانب القدماء أم المعاصرين.

- **الفصل الثّاني:** خصّص لمصطلح التّجديد، وما يلتبس به من مصطلحات سواء أكانت من مشتقاته أم كانت ممّا يبدو من مترادفاته، وسواء أكانت أصيلة أم وافدة، وقد رأيت أن من مقتضيات عدم الفصل بين التّراث والتّجديد التطرّق لمظاهر التّجديد في تاريخ التّراث نفسه، وللمجالات الّتي انصبّ عليها التّجديد في شعرنا العربيّ، وذلك باختصار قدر ما يسمح به البحث.

- **الفصل الثّالث:** خصّص لبحث جدلية التّراث والشّاعر والواقع، وقد تتبّعنا هذه العلاقة الجدلية في النّظريتين النّقديتين القديمة والجديدة على حد سواء فلاشك أن التّجربة الشّعرية لا تنفصل عن التّجربة النّقديّة سواء في القديم أم في الحديث. ثمّ رأيت أن أتتبّع هذه العلاقة الجدليّة في حياة أمل دنقل، وبهذه الكيفيّة أمكن تلافي الطريقة التّقليديّة في تخصيص جزء من البحث لحياة الشّاعر.

وقد خصصت الباب الثّاني للجانب التّطبيقي ويشتمل على ثلاث فصول:

- **الفصل الأوّل:** التّجربة الذّاتية، ويتعلّق بقضايا الذّات الّتي اهتمّ بها الشّاعر خاصّة في المرحلة الأولى من حياته كقضيّة الحبّ وذكرياته، وقضيّة الغربة والكآبة.

– **الفصل الثّاني:** التّجربة الموضوعيّة: وفيه ننتقل من القضايا الخاصّة إلى القضايا العامّة المتعلّقة بواقع المجتمع والوطن والإنسان عموماً.

– **الفصل الثّالث:** التّجربة الكونيّة: ونعني بالكونيّة ما يتعلّق بالقضايا المطلقة والمجرّدة وهي هنا تقتصر على تجربة الموت الّتي اهتم بها الشّاعر خاصّة في أخريات حياته.

وقد شجّع على اعتماد هذا التّقسيم كونه يتّفق مع رؤية الشّاعر موضوع البحث أمل دنقل للتّجربة الشّعرية، حيث يقول: "هناك ثلاث دوائر يمكن أن ينطلق منها الشّاعر هي أولاً دائرة الذّات كما فعل جماعة أبولو، ودائرة المجتمع كما فعل شعراء الستّينات، ثمّ دائرة الإنسان انطلاقًا إلى الأعمّ والأشمل[1]، ولا شكّ أنّ هذا الإتفاق يعدّ مفتاحاً أساسياً في البحث وطريقًا شبه مأنوس إلى عالم الشّاعر، ذلك أنّه ليست المادة الشّعرية الّتي تزكّي هذا التّقسيم فحسب، بل إنّ نظرة الشّاعر ترشّحه أيضاً.

وتجدر الإشارة بعد ذلك إلى أنّ الصّعوبة الأساسية في هذا البحث تكمن في قلّة المراجع حيث لا نكاد نجد محاولة نقديّة خصّصت لأعمال أمل دنقل الشّعرية وفيما عدا دراسات قليلة ومتفرّقة في بعض كتب النّقد غير الأكاديمية، فإنّ ندرة المراجع شكّلت صعوبة كبيرة في طريق البحث، وهو ما جعل جلّ اعتمادنا ينصبّ على الدّراسات النّقدية والأبحاث المبثوثة في الدّوريات.

ولا يقتصر البحث على منهج نقدي بعينه، بل يحاول الاستفادة من عدّة مناهج ولا يعني ذلك العشوائية، أو محاولة التّوفيق بين المناهج قدر ما يعني الرّغبة في تلافي سيطرة منهج واحد فنترك الكلمة الأخيرة للنصّ المدروس بحيث يكون هو المرشّح لهذا المنهج أو ذاك، وإذا كان يلاحظ على البحث غلبة الاعتماد على المناهج اللّغويّة والأسلوبيّة والبنيويّة، فليس ذلك بالمفهوم الشّكلي

---

1 – حسين عيد: " الفارس الذي رحل"، مجلة إبداع، العدد العاشر، 1983، ص 104.

لهذه المناهج إذ سيلاحظ في الوقت نفسه أن مدخلنا إلى النصّ في الأغلب ينطلق من المحتوى أو على الأقل يضعه في الاعتبار لأنّنا أمام شعر هادف وشاعر ذي قضيّة.

كمـــا أنّنا نودّ أن نشيــر هنـــا إلى أنّنا لـــم نتدخـــل في البـــت في مسألة انحيـــاز أمل دنقـــل إلى التّـــــــراث أو إلى التّجديد، وإنّما تركنا ذلك ليفهم من خلال الدّراسة نفسها حسب ما يتطلّبه المنهج الوصفي الّذي نتبعه هنا.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك فرقًا بين استلهام التّراث –أو توظيف التّراث كما يسميه البعض– وموضوع بحثنا ذلك أنّ استلهام التّراث ليس إلاّ جزءًا من العلاقة الّتي تربط الشّاعر بالتّراث، بينما يهدف بحثنا إلى العلاقة الشّاملة الّتي ربطت أمل دنقل بالتّراث وبالتّجديد في الوقت نفسه.

وأخيرا أوجه جزيل شكري وعظيم تقديري إلى الأستاذة الدّكتورة نفوسة زكريا سعيد لما بذلته لهذا البحث من جهد ومن وقت، ولما أمدّتني به من علمها وتوجيهاتها ونصائحها منذ بداية البحث إلى أن اكتمل بحمد الله، كل ذلك بسعّة صدر كبيرة.

وباللّــــــــــه التّوفيق

الإسكندرية 1988

الباب الأوّل: سؤال التراث والتجديد

الفصل الأوّل: إشكالية التّراث

الفصل الثّاني: إشكالية التّجديد

الفصل الثّالث: جدلية التّراث والشّاعر والواقع

الفصل الأوّل

إشكاليـــــة التّـــــراث

يقف تضارب المصطلحات وغموضها عقبة أمام الدّارسين حيث يصل الأمر أحيانًا إلى حدّ التناقض، وليس يكفي لتبرير هذه الظّاهرة القول: "إنّ غموض المصطلحات في واقعنا العربيّ هو نتيجة لغويّة هذه المصطلحات، إنّها لم تنشأ في واقعه ولم تخضع لحاجاته الذّوقيّة والفكريّة، لقد تسلسلت إليه من الخارج"[1] ذلك أنّ اللّباس يطغى حتى على المصطلحات الّتي نشأت من صميم واقعنا.

إنّ المصطلح انعكاس لذهنية وتقاليد الحضارة الّتي أنتجته، وهو أساس جهود ثقافيّة وعلميّة تبنى عليها حقائق ونظريات، سواء كان المصطلح محليًا أم واردًا كلّ هذا يوجب الدّقة والتّحري في ضبط المصطلح.

إنّ الخلط والغموض يسودان حتى المصطلحات الّتي لم ترد على ثقافتنا – مع ما ورد إلينا خلال احتكاكنا بالحضارات الأخرى– والّتي هي جزء من رصيدنا الحضاري، تنطبق هذه الملاحظة على مفهوم **"التّراث"** وما اكتنفه من تداخل مع غيره من المفاهيم كالأصالة والتّقليد والقديم والماضي ...الخ. لذلك رأيت أن أبدأ بتعريف هذه المصطلحات لأبيّن الفروق الّتي تفصل بينها، ولأبيّن كذلك النقاط المشتركة بينها، ونبدأ بمفهوم الأصالة، ففي لسان العرب[2]:

أَصُلَ الشيء: صار ذَا أصل، واسْتَأْصَلَتِ الشّجرة: أي ثبت أصلها.

واسْتَأْصَلَ الله بني فلان: أي لم يدع لهم أصلاً، واسْتَأْصَلَه: أي لم يدع له أصلاً.

وأَصُلَ الشيء: أي قتله علمًا فعرف أصله.

ويقال: إنّ النخل بأرضنا لأصيل، أي هو به لا يزال ولا يفنى، ورجل أصيل له أَصْلٌ، ورأى أصيل له أصل، ورجل أصيل: ثابت الرّأي عاقل، وقد أَصُلَ

---

1 – د. عبد الحميد ابراهيم: "قضية المصطلح الأدبي"، مجلة الأقلام، العدد الأوّل، 1986 ص 128.

2 – ابن منظور: لسان العرب، المجلد الأوّل، دار المعارف، مهمل تاريخ الطبعة، ص 89.

أصالة، مثل فخم فخامة، وفلان أصيل الرّأي وقد أَصُلَ رأيه أصالة، وإنّه لأصيل الرّأي والعقل.

نلاحظ أنّ الدّلالة المعجميّة لا تساهم كثيراً في كشف اللّبس الّذي يعتري الكلمة ففي حين تعني أصل الشيء أي بدايته وجذره كما هو الشّأن في قولنا: رجل أصيل، بمعنى أنّها تشير إلى منبت الشيء لا الشّيء نفسه، نجدها في مكان آخر تعني استقلالية الشّيء كما في قولنا رأي أصيل. ويقود هذ اللّبس في المعنى اللّغوي إلى تداخل في المعنى الاصطلاحي، في هذا الإطار يرى البعض أنّ لمفهوم الأصالة معنيين رئيسيين بينهما تشابك وإتّصال: المعنى الأوّل زمني فالأصيل والعريق هو الّذي تمتدّ جذوره إلى الماضي، وتتأصّل فيه، بهذا المعنى نتحدّث عن أسرة أصيلة، أو فرس أصيل، فنقصد في الحالتين امتداد الجذور إلى أصول بعيدة يمكن تعقبها والظهور بها ولكنّ هذا الّذي تمتدّ جذوره في الماضي لابدّ أن يكون موجودا معنا اليوم أي لابدّ أن يكون معاصراً، على أنّ للأصالة معنى ثانياً، لا صلّة له بالزّمان، هو التّعبير الحقيقي من الذّات والصّدق مع النّفس وفي هذا المعنى نتحدّث عن (أصالة العاطفة) أو (أصالة الشّاعر) فلا نقصد بالطّبع العودة إلى الأصول التّاريخية لعائلة الشّاعر، وإنّما نقصد أنّه في فنّه يعبّر عن نفسه بلا تزييف، أو أنّ العاطفة تعبّر بالفعل عن المشاعر الدّاخلية لصاحبه[1].

لكنّ الإشكال لا ينتج عن التّداخل بين هذين المعنين – المرتبط بالزّمن وغير المرتبط به – فحسب، بل ينتج حتى عن المعنى الواحد، "إذ أنّ هناك تداخلاً لا يستهان به في المعنى بين الأصالة والمعاصرة عندما نفهم الأصالة بمعناها الزّمني، على حين أنّ الطّرح الشّائع الّذي لا يناقشه أحد لهذه الصّيغة، يصورّ

---

1 – د. فؤاد زكريا: "مشكلات التراث" دراسة في مجلة فصول، العدد الأوّل، المجلد الأوّل أكتوبر 1980، ص 27.

الأمر كما لو كانت الأصالة تشير إلى الماضي أو التّراث وحده، والمعاصرة تلتزم الحاضر وحده"[1].

مفاد هذا الرّأي أنّنا حين نصف شيئًا ما بالأصالة – بمعناها الزّمني– فإنّنا لا نعني جذور الشّيء فقط، بل نقصد أيضاً الشّيء المائل أمامنا في الزّمان والمكان حيث تتعانق الأصالة والمعاصرة دون الاقتصار على مدلول دون الآخر ونضيف أنّنا يمكن أن نقول الملاحظة نفسها عن المعنى الثّاني غير المرتبط بالزّمن فالصّدق مع النّفس والتّعبير عن الذّات قد يتّصف بهما المعاصر وقد يتّصف بهما القديم ذو الجذور البعيدة، فهما صفتان ليستا حكرا على أيّ من المعنيين.

إذا فحسب الفهم الشّائع للأصالة هناك معنيان، الأوّل: وهو التّقليد والتّكرار والثّاني: شبيه بمعنى العراقة، وهو الأقرب من أصل الاستعمال اللّغوي للكلمة ويبدو من مجمل القول أنّ المعنيين متناقضان. غير أنّه حسب رأي آخر– تناقض ظاهري، حيث "السّياق الأوّل هو الحديث عن الموهبة الفرديّة، والسّياق الثّاني هو الحديث عن الخصائص القوميّة.....

إنّ **"القوميّة"** و**"الفرديّة"** صفتان تجتمعان في الأدب المبتكر بنسب متفاوتة، والأدب المبتكر يوصف بالأصالة على الاعتبارين، فيكون معبراً عن الخصائص القوميّة للشعب الّذي أنتج فيه واللّغة الّتي كتب بها، كما يكون معبراً عن ذاتية صاحبه الّتي تجعل ما نفعه من تراث لغته، وما أفاده من ثمرات الثّقافة الأجنبيّة عناصر تذوب في كيان جديد مختلف عن سابقيه، وعلى الرّغم من اختلاف السّياق فالجامع بين المعنيين هو الذّاتية أو الشّخصيّة، ذاتية

---

1 – المرجع نفسه، ص 27.

الأمّة إذا نظرنا إلى الأدب القومي في مجموعه مقارنًا بآداب الأمم الأخرى، وذاتية الكاتب الفرد إذا نظرنا إلى إنتاجه مقارنًا بإنتاج نظرائه"[1].

الأديب في هذا الإطار أصيل بالمفهومين: فعلى الصّعيد الفردي تتضح معالم شخصيّته ولا يذوب في شخصيّات غيره من الأدباء السّالفين أو المعاصرين، إذ أنّه يختط لنفسه طريقًا خاصًا بينهم، ثم هو بجهده هذا يضيف إلى تراث أمّته ما يجعله جديرًا بالانتساب إليها، أكثر ممّا لو اكتفى بالمحافظة على التّراث عن طريق المحاكاة والتّقليد اللّذين قد يشوّهانه، وعلى الصّعيد القومي يعدّ أصيلاً لأنّه إذ يكتب إنّما يكتب بلغة قومه المشتركة، وهي لغة تحمل خصائص متميّزة، تعبّر عن شخصية حضارية وتقاليد تشمل الجميع، ومهما بذل الفرد من جهد ليؤسس أسلوبه الخاص، فسيظلّ في إطار الحضارة واللّغة اللّتين أنجبتاه تسمانه بخصائصهما من حيث لا يعي.

يتّضح من خلال ما سبق أنّ ما توصلنا إليه فيما يتعلّق بمفهوم الأصالة أنّه لا يمس مفهوم التّراث إلاّ من بعيد، فمن جهة إذ كنّا نجد أنّ ما هو أصيل له – بشكل أو بآخر– علاقة بالتّراث لكونه يتجذّر في شخصية الأمّة، وترتبط فيه الأصالة الفردية بالأصالة القوميّة ما دام من المحتم أنّ الفرد لا يوجد في غير أمّة، فإنّنا من جهة ثانية نجد أنّ العكس لا يصح، فلا يمكن الزّعم أنّ كلّ ما في التّراث أصيل، إنّ قداسة التّراث في المفهوم العام، ربّما أضفت عليه صفة الأصالة لكنّ وجهة النظر الموضوعيّة تخالف ذلك، ولنا في حوار الحضارات واحتكاكها دليل على ما قام به بعضها من هضم وتمثّل الإنتاج لبعض آخر، حيث أصبح جزءًا من تراثه، ولكنّ هذا الإنتاج ظلّ يحتفظ ولو بنسبة ضئيلة من روح حضارته الأصلية مع ذلك، ممّا ينفي عنه صفة الأصالة في الحضارة

---

1 – د. شكري عياد: "الرؤيا المقيدة"، دراسة في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مهمل عدد الطبعة، 1978، ص 24.

الّتي تبنته، وأحسن مثال على قوّة الاحتكاك بين الحضارات ما حدث بعد الفتح الإسلامي لبلاد فارس من تفاعل بين الحضارتين الإسلاميّة العربيّة والفارسيّة خاصّة إبّان العصرين الأموي والعباسي، ويمكن أن نمثّل للإنتاج الّذي تمّ تمثّله بـــ **"ألف ليلة وليلة"** و**" كليلة ودمنة"**. إذ فيهما من روح الحضارتين، ويصحّ أن يقال أنّهما جزء من تراث الأمتين معًا، ولكنّ هل يصحّ أن يوصفا بالأصالة بالمعنى القومي الّذي سبق ذكره؟

الأصالة صفة يقاس بها إبداع ما، أو يتصف بها المبدع فردًا كان أم جماعة وهي صفة بعدية، بمعنى أنّها لاحقة بالمبدع وإنتاجه وليست معينا يغرف منه إنّها سمّة في روح الفنّان وفنّه حين تكون بمعنى الصّدق والتميّز، وسمّة في روح الأمّة حين تكون بمعنى العراقة والقوميّة، أمّا التّراث فوجوده معنوي وموضوعي، يتمثّل في شكل عادات وتقاليد ومفاهيم ...الخ ، وفي شكل إنتاج عيني ملموس هو ما أبدعه السّابقون من أعمال موسومة بروح تلك العادات والتّقاليد، فهو (أي التّراث) بذلك قبلي وبعدي، نعني أنّه موجود قبل وجود العمل الفردي وبعده، وقد يحتوي هذا العملَ فيصبح جزءًا منه. إنّ التّراث ليس مجرّد صفة، إذ أنّه قد يحكم العمل الفني في إطاره العام فيمدّه بأدوات فنيّة وقواعد متوارثة، وقد يحكمه في جوهره فىمدّه برؤى ومواقف تدعم رؤياه الخاصّة وتربط توجّهه، وعلى سبيل المثال فإنّ الشّاعر يجد قواعد الشّعر وأدواته متوارثة قبله قد يعتمد عليها فيلجأ إلى النّسج عليها، وقد لا يكتفي بذلك بـــل يعمد إلى روح ذلك المعين المتمثّل في الشّعر العربيّ فيستمدّ منه الفهم والتصوّر مؤكدًا إيّاهما أو مضيفًا إليهما، أي لا يقتصر في تعامله مع التّراث على جانب دون الآخر، ولا يكتفي في رجوعه إليه بالاعتماد على الجانب المادي دون المعنوي، أو على الجانب الشّكلي دون الجوهري بل هو حرّ في ذلك، شرط عدم التّكرار والنّسخ.

ويظلّ التّراث بعد التعامل معه معينا للاحقين فلا ينفد، فهو بذلك يعدى، بينما ليس من الضروري، أو بالأحرى ليس لزاماً أن يوصف هذا التّعامل في كل الأحوال بالأصالة، كما لا يكفي التوجّه إلى التّراث والاستفادة منه أن يضفيا على الفنّان هذه الصّفة.

القديم:

في الحديث عن الأصالة والتّراث يأخذ كلاً منهما منحى يوحي – من حيث نقصد أو لا نقصد– بأنّنا نشير إلى القديم، بل إنّ المشكلة منذ البداية أخذت صيغًا عديدة منها الأصالة والمعاصرة، التّراث والتّجديد، التّقليد والإبداع، فهل يعني القديم الأصالة، أو يرادف التّراث أو يوازي التّقليد؟

في لسان العرب نجد في معنى القديم ما يلي:

"القِدَم: العِتْقُ، والقِدَم: نقيض الحُدُوث، والقَدَمُ والقَدَمَة: السابقة في الزّمن يقال: لفلان قَدَم صدق أي أثرة حسنة"[1].

وللقديم أربعة معان:

1– السبق: من قَدُمَ يَقْدُم أي سبق

2– مضى زمن طويل، من قُدُم الشّيء يقدم أي مضى على وجود زمن طويل.

3– ما ينافي الحدوث فالقِدَم ضد الحدوث.

4– القصد والمجيء: قَدِم إلى الأمر أي قصده والقادِم الّذي يأتي بعد الحاضر.

5– فكل ما تَقَدَّمَ على غيره يسمى في اللّغة قديماً، وإن كان بعد أن لم يكن حادثًا. هذا في الاصطلاح اللّغوي أمّا في الاصطلاح الفلسفي فهو الّذي لا أوّل له أي هو الّذي يكون على ذاته، غير أن للدّلالة الّتي غلبت على لفظ القديم

---

1 – ابن منظور: لسان العرب، المجلد الخامس، ص 3552.

ثلاثة أبعاد: **بعدًا لغويًا** هو السّبق والأوليّة، و**بعدًا دينيًا فلسفيًا** وهو انعدام السّبق والأوليّة، و**بعدًا قيميًا** هو الكمال.

ويطلق الكمال على خمسة أشياء بالاشتراك اللّفظي:

1- **التقدّم بالزّمان:** موسى قبل عيسى عليهما السّلام.

2- **التقدّم بالشّرف:** للسّابق فيه زيادة كمال كتقدّم أبي بكر علي عمر رضي الله عنهما.

3- **التقدّم بالرّتبة:** أن يكون أحد إلى شيء من آخر.

4- **التقدّم بالطّبع:** أن يكون المتقدم محتاجًا إليه المتأخر.

5- **التقدّم بالذّات:** كتقدّم الواحد على الاثنين[1].

لعلّ التقاء الدّلالة اللّغوية مع الدّلالة الاصطلاحية في كون جميع معاني القديم تشترك في ميزة واحدة، هي أنّ للمتقدّم أمرًا رائدًا ليس للمتأخر، لعلّ هذا الالتقاء هو ما أضفى على القديم مسحة القداسة الّتي للتّراث، أي أنّ القديم لم يعد فقط صفة لما يوغل في الزّمن الماضي، ولم يبق ذا بعد زمني، بل اتّسع معناه ليحظى بمعنى اصطلاحي آخر مواز للأصالة والتّراث وخاصّة في غمرة النّقاش الّذي ساد الحياة العربيّة حول الموقف من الماضي والحاضر ومن الذّات والآخر.

في هذا الإطار يقول البعض "ولكنّ يحقّ لنا هنا أن نتساءل هل كلّ قديم حقًا تراث؟ هل يدخل في تقديرنا ونحن نتحدّث عن التّراث أنّنا نتحدّث عن كل ما هو قديم، أو عن كل ما أنتجه أسلافنا عبر القرون الطّويلة؟ ومهما يكن أمر ما نتصوّره تراثًا، فإنّ الشّيء الّذي أسمح لنفسي هنا بتأكيده هو أنّ التّراث حقًا قديم، ولكنّ ليس كلّ القديم، وبعبارة أخرى أكثر تحديداً أقول: ليس كلّ القديم

---

1 - أدونيس: "الثابت والمتحوّل، تأصيل الأصول" ، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 132.

تراثًا، ذلك أنّ أكثر هذا القديم قد سقط في دهاليز النّسيان عبر الزّمن، أو أصبح هامشياً لا يعتد به، ولا يمكن أن يشكّل عناصر جوهرية فيما نسميه، أو ينبغي أن نسميه تراثًا"[1].

لكنّ هذا الرّأي يكتفي من القديم بمعناه الزّمني، وهي وجهة نظر صحيحة من هذا المنطلق إلاّ أنّ لفظ القديم قد يصف ما بين أيدينا من أعمال معاصرة أي أنّه معيار فنيّ إلى جانب ما سبق حيث ينتهج المعاصر كلّ السّبل القديمة، بل قد يصبح أكثر ضرباً في القديم من أعمال تسبقه زمنيًا، والعكس صحيح، فقد يظلّ بعض ما في التّراث جديداً – بالمعنى الفني– ومحتفظًا بجدّته أطول بكثير ممّا هو معاصر، وعلى سبيل المثال هناك من يرى أنّه يوجد احتىاطي دراماتىكي في الأدب العربيّ القديم، ونحن نجده أكثر توافراً فيه وبقوّة ممّا في نتاج الحقبة الحالية[2]. من هنا نفهم أنّه ليس كلّ القديم تراثًا وليس كل التّراث قديماً، وإن كان يشتركان في بعض النقاط.

التّقليد:

التّقليد لغة: هو جعل القلادة في العنق، والتّقليد بالمصطلح الشّرعي أطلق على معنيـــين، **الأوّل:** حكم أن يكون فلان قاضياً في موضع **والثّاني:** العمل بقول الغير من غير حجّة، فالتّقليد اتباع إنسان غيره فيما يقول أو يفعل معتقداً للحقيقة من غير نظر إلى الدّليل، كأن هذا المتبع جعل هذا الغير قلادة في عنقه، من غير مطالبة بدليل[3].

---

1 – د. عز الدين اسماعيل: "الشّعر في إطار العصر الثوري"، دار القلم، ط1، 1975، ص 105.

2 – ينظر غي جاكىه– GUIET JACKET: من حوار معه في مجلة اليوم السابق، العدد 145 17 فبراير 1987، ص 40.

3 – ينظر أدونيس: "الثابت والمتحوّل"، تأصيل الأصول، ص 132.

يتعلّق هذا المفهوم في مجمله بمحاكاة الإنسان لغيره أو العمل بقوله، لكنّه لا يشير إلى ما يوحي بعلاقة واضحة مع مفهوم التّراث لغة، بحيث يظلّ هناك بعد بين المفهومين، وإذا كانت هناك من نقطة مشتركة بينهما ففي كون التّقليد يقع من لاحق لسابق في الزّمن، والتّراث -كما أشرنا- سابق.

فهل هذا هو ما يعنيه المصطلح الأدبي؟: "إنّ المعجم الأدبي المتداول يعطي مفهومين ملتبسين، **الأوّل:** هو التّراث، والثّاني: هو التّقليد أو المأثور، الأوّل هو ما خلفه السلف من آثار علميّة وفنّية وأدبيّة، ممّا يعتبر نفيساً بالنّسبة لتقاليد الحاضر وروحه، والثّاني كما ينص المعجم يشمل كلّ ما تواضع عليه الأدباء قديماً من صور بلاغية وتركيبات أسلوبيّة توارثهم عنهم الأدباء المعاصرون وهذا واحد من المعاني الأدبية العامّة"[1].

نفهم من هذا الرّأي أنّ التّقليد والتّراث يشتركان معًا في كونهما مرهونين بإنجازات السّابقين وبتواضع الجماعة حول ما يدخل من هذه الانجازات ضمن التّراث وما يدخل ضمن التّقليد، ونفهم أيضاً أنّ التّراث ماديّ. في حين أن التّقليد معنويّ أدبيّ. لكنّ هذا الفصل بين المعنيين في حقيقته وليس إلاّ فصلاً ظاهريًا في رأينا ذلك أنّ التّراث باعتباره ما خلّفه السّلف من آثار، إن هو إلاّ الجسم الّذي يحتوي على التّقليد باعتباره ما تواضع عليه السّلف من قواعد، وبعبارة أوضح فإنّ التّراث وهو المفهوم المادي يحتوي بداخله التّقليد بمفهومه الأدبي، وهكذا فإنّ اللّبس يظلّ قائمًا؛ لأنّ هذا الفصل بين الجسم ومحتواه غير ممكن.

إنّ التّقليد سواء بمعنى المحاكاة أم بمعنى القواعد المتواضع عليها لا يعني بأيّ حال مفهوم التّراث، فالمحاكاة مع تكرارها تتحوّل إلى عمل ميّت لا يوحي

---

1 – حاتم الصكر: "الوعي بالتّراث الشّعري"، دراسة بمجلة الأقلام، العدد الثّالث، سنة 1986 ص 67.

بشخصية صاحبه، وليس التّراث كذلك، إذ أنّه يحمل بصمات أصحابه ويحفظ شخصيّاتهم، إنّ التّراث روح حياتها في تجدّدها كذلك الشّأن بالنّسبة للقواعد المتواضع عليها، فهي ليست إلاّ جزءاً بسيطًا من التّراث قد تبلى مع مرور الزّمن وقد تتخلى أمّة عن بعض قواعدها لكنّها لا تتخلى عن تراثها.

التّراث: كلّ الصّيغ الّتي عُبر بها عن معادلة التّراث والتّجديد، كصيغة الأصالة والمعاصرة، والقديم والحديث، والتّقليد والإبداع، لا تحمل نفس المدلول ونادراً ما كان يتمّ التوقّف عند صيغة منها لمعرفة مدى تعبيرها عن المعنى المراد، بل يمكن القول إنّ من هذه الصيغ ما يحمل من التناقض أكثر ممّا يوفي بالغرض، فمثلاً إنّ مصطلحي التّقليد والقديم قد يسيئان إلى التّراث أكثر ممّا يخدمانه، إذ بغض النّظر عن أنّ بعضاً من التّراث يظلّ محتفظًا بقوّة الحياة في جوهره حتّى يماط عنها اللّثام فإذا هي أجد، فإنّ مصطلح القديم يحتفظ بكثير من مدلوله اللّغوي المرادف للبالي والخلق.

لعلّ تناقضات كهذه أن تشير إلى خطورة الإشكالية، وتدفعنا إلى تمحيص المصطلحات الّتي تعبّر عن قضايا على درجة من الأهميّة كما هو الشأن بالنّسبة لمفهوم التّراث وما يمثّله من قيمة أساسية سواء على الصّعيد الحضاري العام أم على الصّعيد الثّقافي والأدبي.

انطلاقًا ممّا سبق يجدر بنا أن نتساءل في البداية ماذا نعني بالتّراث لغة؟. في لسان العرب يورد ابن منظور قول الزجاج:

ورِثْتُ أبي – ورِثْتُ الشّيء من أبي بالكسر فيها – وِرْثًا ووِرَاثَه وَإرْثا، الألف منقلبة من الواو ورِثَه، وإنّما سقطت الواو لوقوعها بين ياء وكسرة وهما متجانستان والواو مضادتها فحذفت لا كتنافها إياها.

قال ابن الأعرابي:

"الوِرْث والوَرْث والإِرْث والوُراث والإِرَاث والتُّرَاث واحد.

وقال الجوهري:

التّراث أصل التّاء فيه واو، وقال ابن السيّد: الورْث والتٌّرَاث والمِيراث من وَرِث، ومن صفات الله عزّ وجلّ الوارث: أي الباقي الدّائم الّذي يرِثُ الخلائق"[1].

وقد اتّسع معنى الكلمة بالاستعمال المجازي فأصبحت تعبّر أيضًا عمّا يلزم من كثرة معاودة الشّيء وتراكمه، كما نقول أورثه كثرة الأكل التّخمة والأدواء وأورثته الحمى ضعفًا، وقد استخدمت الكلمة بعد ذلك للتّعبير أيضًا عن استعمال غير مادي كما نقول: هو في إرْث مجد، والمجد مُتوَارَث فيهم، وفي مجاز الكلمة أيضًا يُورِث النّار أي يحرّكها لتشتعل، وفي دلالة الكلمة على الجانب المادي قوله تعالى: **"تأكلون التّراث أكلاً لما"** الفجر: 19[2].

أمّا اصطلاحًا فيصعب الحصول على مفهوم محدّد وموحّد للتّراث وبالعودة إلى تعريفات بعضهم يقول: "فلنبدأ بفكرة ربّما تكون غير مقبولة للوهلة الأولى وهي أنّ التّراث هو ما تصنعه أنت، فالتّراث كتب وفنون وغير ذلك من هذا الجسم الموروث المكتوب، لكنّك ستقرأه لتستخرج منه ما تستطيع بوجهة النّظر الّتي تريد أنت دون أن يعرض نفسه عليك"[3]، ويقول أيضًا: "أمّا من حيث أين التّراث، فهو في المكتبات ولك أن تقــرأ منه الجانب الّذي تريد"[4].

إنّ قَصْر التّراث على هذا **"الجسم المكتوب"** بمعناه المادي يجعل رأيًا آخر يعترض: "إنّ كيفيّة التّعامل مع الماضي تنطلق من مجموعة المشكلات الّتي

---

1 – ابن منظور: لسان العرب، المجلد السادس، ص 809.

2 – ينظر د. عــفــت الشــرقــاوي: "التّــراث التّاريــخي عــنــد العــرب"، مجــلة فصــول، المجــلــد الأوّل، العــدد الأوّل أكتــوبــر 1980، ص 138.

3 – د. زكي نجيب محمود: "موقفنا من التّراث"، ندوة مجلة فصول، العدد الأوّل، ص 32.

4 – المرجع نفسه، ص 33.

أعيشها في الواقع...، وهذا يجرّنا إلى محاولة تحديد التّراث بشكل أشمل فنقول إنّه يشمل ضمن ما يشمل مجموعة القيّم المؤثرة في حياة النّاس بشكل ما"[1] لكنّ الرأي الأوّل يردّ على هذا الاعتراض بقوله: "القيمة هي الطّريقة الّتي يسلك بها الإنسان، وتستطيع أن تستدل على قيّم الفرد من سلوكه، فالقيمة تشكّل بالسلوك وتتحدّد به أو بالكتابات، والتعرّف على القيّم يأتي من مراقبة النّاس، ما يفعلونه وما ينطقون به وما يقرأونه، نستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن الموروث الكتابي أو الكلامي يلتقطه الابن عن الأب فيشكل سلوكه، فالقيّم إذن هي هذا الشيء المجسّد الّذي يبثّ من واحد لآخر وليست مجردات"[2].

نخرج من هذا الحوار بأنّ هناك مفهومين واسعين للتّراث، الأوّل يقصره على النّاحية المادية ممثّلة في الكتب والمكتبات...الخ، والثّاني يجعله يشمل أيضاً النّاحية المعنويّة ممثلة في القيّم الّتي تؤثر في الحاضر، والسّلوك الّذي ينتج عن هذه القيّم، ويظلّ الخلاف والغموض قائمين فيقرّر رأي آخر: "إنّ التّراث والتّقليد والمأثور يتداخل تداخل الجزء بالكــلّ، فالتّــراث هنــا ميــراث يخلفــه السّلف كأي شيء آخر مادي أو معنوي، وإن كان مقصوراً على المعنويات كما هو شائع"[3].

فبعد أن يوافق الرأيُ الأخير الرأيَ القائل بأنّ التّراث يشمل المادي والمعنوي يعود ليقرّر أنّه معنوي فقط، كأنّما يسلم بأنّ لا حلّ للإشكالية في النّهاية.

في محاولة للخروج بنا من هذه الإشكالية يرى بعضهم: "المشكلة في علاقة السؤال تلقاء التّراث، أنّها في الأصل علاقة التباسية، ولأنّها تتّجه إلى ما يفترض أنّه توقّف من النّطق، إنّه قال خطابه ذات مرّة وقفله ولكنّ يأتي السّؤال ينسف العرف هذا، ويصرّ على اعتبار خطاب الماضي لا يزال قادراً على

---

1 – د. جابر عصفور: "موقفنا من التّراث"، ندوة مجلة فصول، العدد الأوّل، ص 36.

2 – د. زكي نجيب محمود: المرجع السابق، ص 36.

3 – حاتم الصكر: "الوعي الشّعري بالتّراث"، مجلة الأقلام، العدد الثّالث، 1986، ص 67.

الكلام وأنّه لا يزال في حكم الخطاب المفتوح ... إنّه تراث وليس ميراثًا، ليس مالاً وبضاعة ومحفوظات يتوارثها الجيل عن آبائه ويورثها أبناءه، ذلك هو الميراث ذلك هو المنقول، وأمّا التّراث فهو ما لم ينقل بعد، إنّه التّراث غير الموجود حقًا، ولا يوجد إلاّ كلّما فكرت به أنت..."[1].

نستفيد من هذا الرأي إفادة جوهرية تكاد تخرج بنا من المعادلة الصّعبة المتمثّلة في كون التّراث ماديًا فحسب أو معنويًا فقط، هذه الفائدة هي في الاقتراح الوجيه الّذي يفرّق بين الميراث – باعتباره شيئًا ماديًا– وبين التّراث باعتباره شيئًا معنويًا، لكنّه سرعان ما يفضي بنا إلى اختلاف آخر، وذلك بقوله إنّ التّراث هو ما تفكر به أنت، يذكّرنا هذا برأي سابق مفاده أنّ التّراث هو **"هذا الجسم المكتوب الموروث، لكنّك ستقرأه أنت لتستخرج منه ما تريد، أنّه ما تصنعه أنت"**. كما سبقت الإشارة.

ففي حين يلتقي الرأيان عند النّاحية الذّاتية في تأويل التّراث أي في المؤوّل يختلفان في الموضوع أي في المؤوَّل، فيرى الأوّل أنّه ليس مجرّدات بل هو مجسّم، ويرى الثّاني أنّه ليس منقولاً وأنّه غير موجود بل هو ما نفكّر به.

إزاء هذا الاختلاف وما يثيره من قضايا يتساءل البعض: "هل التّراث الإبداع أم المبدع؟ هل هو اللّغة أم المادة؟ هل هو الذّات أم الموضوع أم هو كلّ هذا وكيف؟ أو لعلّ التّراث روح ما؟"[2] ثمّ هو يجيب في مكان آخر: "التّراث ليس الكتب والمحفوظات والانجازات الّتي ترثها عن الماضي وإنّما هو القوى الحيّة الّتي تدفعنا باتّجاه المستقبل، وما يهمنا من التّراث اليوم في ضوء اتّجاه المجتمع العربيّ نحو التّغيير يكمن في العناصر التّراثية الّتي تحتفظ بالقدرة على إضاءة الحاضر والمستقبل، هكذا يجب في الشّعر والثّقافة بعامة أن نفهم التّراث بمعناه

---

1 – مطاع صفدي: "كلام الكتابة بين التّراث والميراث"، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 34، 1984، ص 04.

2 – أدونيس: "سياسية الشّعر"، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 07.

الكياني لا التّاريخي أو الماضوي فالماضي بالمعنى التّاريخي مضى، لكنّه بالمعنى الكياني ليس بالضّرورة وإنّما يستمر في الحاضر، وهو ليس الماضي كلّه بل بعض أجزائه الّتي تتحوّل باستمرار، وبهذا المعنى يمكن القول إن فكّر شخص ما أو حركة ما – مع أنّ هذا الشّخص إنتهى منذ قرون – مازال حاضرا"[1].

بالرّغم من أنّ هذا الرأي ينفي بصريح العبارة من التّراث جانبه المادي ويحصره في القوى الحيّة الكامنة فيه، إلاّ أنّه لا يحدّد ما هي هذه القوى الحيّة هل هي **"روح ما"** ولا من الّذي يحدّد ما إذا كانت حيّة أو ميّتة، ذلك أنّ ما أراه قوى حيّة مثلاً قد يرى البعض في نقيضه قوى حيّة والعكس صحيح، ثمّ هو لا يحدّد ما إذا كانت هذه القوى حيّة في الحاضر فقط أو بعبارة أخرى هل الحاضر هو الّذي يمنحها الحياة، ذلك أنّ عناصر كثيرة في التّراث ظلّت مهملة –برغم وجودها قديماً– ولم يلتفت إليها إلاّ يوم أن أتيح لنا ما يساعد على كشفها من مناهج ونظريات حديثة، فأين كانت هل مختبئة في الرّوح أم في مكان ما؟ هل كانت قبل كشفها جزءاً من التّراث أم أنّ كشفها اليوم هو الّذي أتاح لها حقّ أن تصبح جزءاً من التّراث؟ وعلى سبيل المثال فقد ظلّ التصوّف في عرف بعض المحدثين هرطقة وخرافات أي أنّه لم يكن في عرفهم جزءا من التّراث حتى أثير حوله الجدل في أوروبا، فإذا به يصبح مصدراً للحداثة وينبوعاً فذّاً للإبداع في التّراث العربيّ والشرقيّ، كذلك الشأن بالنّسبة لحركة القرامطة الّتي رأى فيها البعض حركة عدالة ومساواة مثلا[2] كانت إلى الأمس القريب بل لا زالت تعتبر ردّة وخروجا على الاجماع، أي أنّها أصبحت جزءا من التّراث عند البعض وليست كذلك عند بعض آخر، فما الّذي يمنح هذه الأجزاء حياتها.

---

1 – أدونيس: "فاتحة لنهايات القرن"، دار العودة، ط1، 1980، ص 244.

2 – ينظر أدونيس: المرجع السابق، ص 244.

ليس المقصود من هذه التساؤلات الإشارة إلى الاختلاف في وجهات النّظر إلى أجزاء من التّراث، قدر ما يهمّنا الإشارة إلى إشكالية حادّة تتمثّل في تعدّد وتشعّب ما يفترض أنّه التّراث حسب رأي كل فريق بحيث تظلّ الإشكالية قائمة: هل التّراث ما هو مكتشف ومشروع، أم ما هو منبوذ ويحتاج إلى اكتشاف قيمته؟ ثمّ كيف تحدّد هذه القيمة ومن يحدّد هذا، إذا وضعنا في الاعتبار الاختلاف في منطلقات من يحدّدونها؟.

لعلّ هذا التّداخل في المسألة يوضّح كيف أن الاقتصار على النّظر إلى جانب دون الآخر يعطي دائمًا إجابة غير كافية، وبناءً عليه يمكن القول إنّ المفهوم المادي للتّراث ممثّلاً في الجسم المكتوب، ليس بوسعه أن يشمل كل الجانب المعنوي الممثّل في القيّم والمفاهيم والخبرات لأنّه محدود وهي رحبة، ثمّ أنّنا نرث مفاهيم وعادات وأساطير لم نقرأها، ولنا في التّراث الشّعبي أحسن مثال هذا من جهة ومن جهة ثانية يجب أن نقدّر حجم اللاّوعي الجماعي الّذي يحتفظ بجزء هام من هذه المفاهيم والقيّم، وهو ما يطلق عليه "يونج" مصطلح اللاّشعور الجمعي (السلالي) الّذي يعده مخزن آثار الذكريات الكامنة الّتي ورثها الإنسان عن ماضي أسلافه[1]، وعلى سبيل المثال فقد كان الاخضرار والمطر ولا زالا رمزين للحياة والبعث في بيئة عربيّة هي الصّحراء وفي ظروف خاصّة كالتّرحال، بل قد تحوّلا إلى شيء يتجاوز الرّمز، أصبحا فعلين للحياة يعبّران عن لا وعي جماعي وهوية واحدة[2]. وهي ظاهرة تتعدّى الجسم المكتوب إلى مجال أرحب وأعمق.

---

1 – ينظر علي حداد: "أثر التّراث في الشّعر العراقي الحديث"، دار الشؤون الثّقافية العامّة بغداد ط1، 1986، ص 17.

2 – ينظر كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم، ط1، 1979، ص 46.

وبالرّغم من وجاهة الفصل بين التّراث والميراث – كما سبقت الإشارة– على أساس أنّ الأوّل معنــوي والثّانـــي مـــادي إلـــى أنّـــه فصـــل مبـــالغ فيـــه، وفي رأينا إنّ كلا منهما قد يشمل الأخر فالميراث جزء من التّراث، وهذا الأخير قد يستخرج من الميراث (أي الكتب والمحفوظات) على شكل خبرات وقيّم ومفاهيم، إذ أنّنا نقرأ الميراث لنبعث العناصر الحيّة فيه أي لنحولّه إلى تراث ذلك أنّنا لمّا نقرأ ما تخفيه السّطور وما توحي به العبارات، أنّنا نحاول أن ندرك الرّوح الكامنة في هذا الجسم المكتوب. لكنّ التّراث أيضا قـــــد يشمل الموروث، فهناك اللاّوعي الجماعي الّذي قد لا يستوعبه الميراث، ولا تحتويه الكتب والمكتبات، بل قد لا يستوعبه الباحث، فيضلّ كنزا في حاجة إلى كشف، كنزاً لا يتوقّف وجوده علينا باعتبارنا قرّاء، ذلك أنّه كنز مخبوء في ثنايا كنز مكشوف.

تاريخ الإشكالية: يكاد يكون هنالك شبه إجماع أنّ إشكالية التّراث قد ظهرت على ساحة الثّقافة العربيّة منذ قرن ونصف تقريباً، وهي الفترة الّتي واكبت تكالب الدوّل الاستعمارية الغربيّة على الوطن العربيّ فيري بعضهم:

"أنّ هذه النزعات نحو تجديد التّراث قد ولدت مع مواجهتنا للآخر، للاستعمار كرد فعل على مستحضراته الماديّة والمعنويّة، وأنّ عملية إحياء التّراث والتمسّك بالتّقاليد هي الوجه الضروري الأخر لنزعة التّجديد والعصر لإثبات وجودنا التّاريخي، فهل تكلّم أجدادنا قبل الغزو الاستعماري عن تراث هو تراث أجدادهم أنّهم كانوا في بنية كلّيّة"[1]. ثمّ هو يحدّد في مكان آخر بداية إشكالية التّراث بحملة نابليون على مصر سنة 1798[2].

---

1 – هاني الزعبي: "الذين يحضرون غيابهم"، منشورات عويدات، ط1، 1983، ص 49.

2 – ينظر المرجع نفسه، ص 101.

وبغض النّظر عن السّبب المباشر في ظهور الإشكالية – وهو ما سنعرض له لاحقًا – فإنّ ما يهمّنا هنا هو تاريخ ظهورها بالإضافة إلى ما نستفيده من فكرة مؤداها أنّه قد كان لنزعة إحياء التّراث وجه آخر تمثّل في محاولة إثبات الوجود عن طريق السّعي وراء العصرنة والتّجديد في المرحلة نفسها، أي أنّ مسألة التّراث لم تبرز بشقّ واحد، ذلك أنّ مستحضرات الغرب كان لها تأثيرها وهي الّتي دفعت إلى ظهور الجبهة الثّانية ممثّلة في الدّعوة إلى العصرنة: "إنّ المشكلة ظلّت مطروحة أمام جمهور المثقّفين منذ القرن التاسع عشر، فكانت مجادلات الروّاد المحدثين من مفكري العرب حول الموقف من التّراث ومن علوم العصر تنتمي إلى صميم المشكلة"[1]. ويؤكّد الدّكتور زكي نجيب محمود هذه الفكرة بتحديد أكثر قائلاً "إنّ عمليّة الولادة الجديدة هذه قد بدأت بالفعل منذ قرن ونصف، ومع ذلك فهي ما زالت بعيدة عن مرحلة اكتمالها، إذ هي لم تزل بعد قرن ونصف – في حالة من العثار والفوضى"[2].

لم تستمر الإشكالية على وتيرة واحدة من الحدّة، بل إنّها منذ بروزها تتراوح بين القوّة والخفوت، وفقًا للتحدّيات الّتي تواجه الأمّة العربيّة سواء في الدّاخل أم في الخارج، ووفقًا لملابسات العصر، وبتفاقم الأزمات الّتي عانت منها الأمّة العربيّة، أخذت المسألة حجماً لم تعهده من قبل. وإذا كان بعضهم يرى أنّ هذه الحدّة قد اتّضحت بشكل خاص في العقود الأخيرة، حيث لا تتعدى نصف القرن الحالي وهي مرحلة التعرّف على الذّات بعد مرحلة البحث من الذّات[3]. فإنّ بعضا آخر يقصر هذا الحكم على العقود الثّلاثة الأخيرة قائلاً: "أمّا السؤال الّذي

---

1 – د. فؤاد زكريا: مجلة فصول، العدد الأوّل، 1980، ص 45.

2 – د. زكي نجيب محمود: قيم من التّراث تستحق البقاء، مجلة فصول العدد الأوّل، 1980 ص 19.

3 – ينظر د. عفت الشرقاوي: التّراث التّاريخي، مجلة فصول، العدد الأوّل، 1980، ص 139.

أشرت إليه وهو الّذي يفرض نفسه علينا طوال أمد ليس بقريب، والّذي أحسست بضغطه وإصراره خلال الأعوام الخمسة الأخيرة، أو قلّ خلال أعوام الستّينات من هذا القرن فهو الّذي يسأل عن طريق للفكر العربيّ يضمن له أن يكون عربياً ومعاصراً في الوقت نفسه"[1]. ويبدو أنّ السّؤال الأخير قد أصبح أكثر إلحاحاً وحدّة بعد هزيمة 1967، في سياق عمليّة مراجعة النّفس الّتي قام بها الفكر العربيّ من أجل تحليل الهزيمة ومعرفة جذورها وبحث الوسائل الكفيلة بتعويضها أو تخفيف وقعها.

أمّا بالنّسبة لظهور إشكالية التّراث في مجال الشّعر، فلا تكاد تلتقي الآراء حول فترة بعينها، بل إنّ الاختلاف كبير إلى درجة أنّ بعضهم يرى أنّها برزت مع وجود الشّعر العربيّ ذاته، في حين يرى بعض آخر أنّهـــا ظهرت مع بدايات ما سمي بعصر النّهضة، وربما كان مرد هذا الاختلاف إلى المكانة الخاصّة الّتي احتلها الشّعر في الثّقافة العربيّة، لقد عُد فضيلتهم الأولى وأحيط بهالة من التّقدير قلَّ أن نجد لها نظيراً عند الأمم الأخرى، كما خُص الشّاعر بمكان الصّدارة.

هذه النّظرة تنتج عن موقف يعتبر الشّعر سجل الأمّة الحافل بمآثرها بما أنّه الوسيلة شبه الوحيدة للتّعبير قديماً، والدّيوان الحافظ لهويّتها وتاريخها. إنّها المكانة الّتي جعلت العرب يقيّدون الشّعر بضوابط وحدود ملزمة، ويخشون عليه من كلّ ما هو وافد أو غريب، فشدّدوا الرّقابة على كل محاولات التّغيير الّتي استهدفت هذه القواعد، وفرضوا النّسج على منوال القدماء، خشية أن ينال المحدث من المُتوارث مثلما يخشون على وجودهم من التفكّك، لعلّ هذا الموقف هو ما دفع –حسب رأى بعضهم– إلى أن تظهر إشكالية التّراث في مجال

---

1 – د. زكي نجيب محمود: "تجديد الفكر العربي المعاصر"، دار الشروق، ط7، 1982، ص 10.

الشّعر مبكرة عنها في المجالات الأخرى، الأمر الّذي جعل بعض الدّارسين يقرّر بأنّه "يمكن القول – دون كبير تجوز– بأنّ علاقة الشّاعر العربيّ بتراثه قديمة قدم الشّعر العربيّ ذاته، فهذه العلاقة وإن وهنت في بعض العصور أو تغيّرت صورها وطبيعتها من عصر إلى عصر فهي لم تنقطع أبدًا، حيث لم يكف الشّاعر العربيّ في أيّ عصر من العصور عن استرفاد تراثه واستلهامه على أيّ نحو من أنحاء الاستلهام والاسترفاد، ولم يكفّ نقدنا العربيّ أيضًا من أقدم عصوره عن دراسة بعض صور هذه العلاقة في إطار أو في آخر... وتحت عناوين متعدّدة مثل **(السرقات الأدبيّة)** و**(المعارضات)** و**(التشطير والتربيع والتخميس) ...** وكل هذه نماذج لعلاقة العربيّ بموروثه الشّعري والأدبي عامّة، وهي كلّها نماذج لمحاكاة التّراث والأخذ عنه دون محاولة لتنميته وتطويره ... حيث كان التّراث في إطار هذه الصّورة من صور العلاقة هو النّموذج المثالي الّذي لا ينبغي للشّاعر أن يتجاوزه"[1].

نفهم أنّ هذه العلاقة لم تأخذ شكل التّعارض، بل تمّت في إطار التّراث ذاته، بنوع من التّقدير والتّقديس لا محاولة التّغيير، فلم تتعمّق الإشكالية، غير أنّنا نلاحظ على هذا الرأي نوعًا من الإطلاق ذلك أنّ الارتباط بالتّراث بهذه الطّريقة البسيطة والرّجوع إليه من حين لآخر، ليس صفة تنفرد بها الثّقافة العربيّة، بل يعتبر قاسمًا مشتركًا بين الثّقافات جميعها، وإنْ اختلفت فيما تختاره من أوجه الارتباط.

تربط آراء أخرى بين ظهور قضية التّراث زمنيًا وبين الأسباب الّتي أدت إلى ذلك، فترى أنّ المجتمع العربيّ قلّما عرف الاستقرار طيلة الخمسة عشر قرنًا فقد كان دائمًا في مواجهة خطر خارجي، وهو ما يعطي للصّراع الثّقافي في المجتمع العربيّ بينه وبين العالم الخارجي طابعًا دينيًا – سياسيًا و "لعلّ فيه

1 – د. علي عشري زايد: "توظيف التّراث"، مجلة فصول، العدد الأوّل، 1980، ص 203.

أيضاً ما يوضّح كيف أنّ الماضي كان بالنّسبة إلى العربيّ ضمانه الوحيد وكيف كان يغالي في تمجيده واللّجوء إليه بقدر ما يشعر بأنّ الخطر الّذي يهدّده من خارج، قريب وقويّ.. وهكذا كان في الماضي نوع من التسلّح ونوع من العزاء ... ومن هنا صار النتاج الثّقافي الّذي تمّ في الماضي رمزاً لشخصية العربيّ، وصار النّقد الّذي يوجّه إليه كأنّه نقد للشّخصية العربيّة ذاتها"[1] ويذهب هذا الرّأي – بالرّغم من كونه يشير هنا إلى الثّقافة عموماً – إلى أنّ الشّعر هو المعنى بالدرجة الأولى بهذه الظاهرة، فهو أولاً شريحة منها، ثمّ هو خطا خطوات نوعيّة أدت إلى تفاوت بينه وبين الشّرائح الأخرى[2].

يشير هذا الرّأي إلى الخطر الخارجي مع ميلاد الدّولة الإسلاميّة، أمّا ما يؤخذ عليه فهو أنّه لم يضع في الاعتبار كون الخطر الخارجي رغم شراسته في أحيان كثيرة، إلاّ أنّه لم يجد في الدّاخل ما يعضده كي يهدّد هويّة الأمّة الّتي كانت مستقرة خاصّة في عصر الخلفاء الرّاشدين يصدق على هذا الوضع القول السّابق "إنّ الأجداد كانوا في بنية كلية"[*]. بل إنّ هذه الهويّة كانت تزداد قوّة ومنعة مع تواصل الفتوحات الإسلاميّة، واتساع رقعة الدّولة في العصرين الأموي والعباسي أي أنّ الخطر لم يظهر في الدّاخل إلاّ متأخراً، على شكل تفكّك وانقسام إلى دويلات ممّا مكّن للخطر الخارجي وأتاح فيما بعد للاستعمار أن يتغلغل. صحيح أنّ هذا الارتباط بالتّراث كان يقوّي من حين لآخر، لكنّ هذه العلاقة لم تصل إلى حدّ الإشكالية الّتي يتوقّف عليها وجود الأمّة إلاّ في فترة متأخرة شهدت تركيزاً على الشّعر وهي الفترة الّتي عرفت بعصر النّهضة

---

1 – أدونيس: "الثابت والمتحوّل" – صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 275.

2 – ينظر أدونيس: المرجع السابق، ص 272.

* – قول هاني الزعبي، المرجع السابق، ص 18.

الحديثة، وما رافقها من محاولات لإحياء التّراث وبعث الشّعر العربيّ[1]، حيث أخذ التّراث أهميّة لم يسبق لها مثيل.

إنّ الحقيقة التّاريخية تثبت أنّ الحضارات المجاورة للأمّة الإسلاميّة هي الّتي رأت في الدّولة الإسلامية الفتيّة خطراً عليها بما تحمله من مبادئ التّغيير بينما كانت هي تعاني من التخلّف والوهن في بادئ الأمر، بمعنى أن الدّولة الناشئة كانت تتميّز بقوّة لا قبل لهم بها، على عكس ما حصل في عصر النّهضة، حيث المستعمر أقوى في كلّ المجالات، وما يحمله من تقدّم وعلوم أكثر إغراء وجاذبية.

إنّ تتبّع تاريخ العلاقة مع التّراث سواء على سبيل الجهود المبذولة للارتباط به كلّيّة، أم على سبيل استعادته وإحيائه، أم لنبذه جملة وتفصيلاً. كلّ هذا يحتم أن نربط بين الظّاهرة وأسبابها إذ ما من شكّ أنّ معرفة الأسباب هو أقرب السّبل إلى دراسة ظاهرة ما.

الأسباب: الملاحظ في هذا السّبيل أنّ بعض الآراء يقصر الأسباب على العوامل الخارجية ويحصرها بالضّبط في تحدّي الحضارة الغربيّة للحضارة العربيّة الإسلاميّة متمثّلاً في الاستعمار بكلّ أنواعه: "وكان اللّقاء بيننا وبينهم وقد استعلوا علينا بما اصطفوه من وسائل القوّة، بهروا أنظارنا بما ابتكروه من طرائق الفن، أفادوا من تراثنا ما أفادوا وبعثوا من تراثهم اليوناني والرّوماني ما بعثوا واستحدثوا – بفضل ذلك كلّه– ما استحدثوا في حين أهملنا تراثنا، وجهلنا ماضينا ... فلمّا كانت المواجهة بيننا وبينهم رأيناهم في هالة النّصر

---

1 – د. عز الدين اسماعيل: "الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنية"، دار العودة بيروت، ط3، 1981، ص 21.

والعظمة، ونحن في حالة الضّعف والانكسار، ولم يكن في حاضرنا قوّة نعتز بها ولولا أن فزعنا إلى ديننا وتراثنا لما قامت لنا اليوم قائمة"[1].

حسب هذا الرّأي فإنّ التأثّر كان بمثابة انشطار في وجهة النّظر، انبهار بهالة التقدّم والعظمة من جهة، فرد فعل آخر إزاء الانبهار تمثّل في العودة إلى الدّين والتّراث، وفيه شبه جزم أنّ العود أسلم، وقد سبق أن لاحظنا بأنّ نزعة التمسّك بالتّراث هي الوجه الآخر والضروري لنزعة العصرنة والتّغيير.

يعزو بعضهم هذه النّزعة بوجهيها إلى الظّروف الدّاخلية والّتي كان يمرّ بها الوطن العربيّ انطلاقًا من مسألة محوريّة هي علاقة البنيّة الثّقافية بالبنيّة الاجتماعيّة، إذ "بين الحداثة السياسية والحداثة الأدبيّة مسافة صغيرة في مسافة المستويات"[2]. وعليه فقد سجّل القرن التّاسع عشر والقرن العشرين ثلاثة مستويات من الحداثة هي:

1- حداثة التحوّلات الاجتماعيّة والاقتصاديّة.

2- الحداثة الإيديولوجيّة.

3- الحداثة الفنّيّة الشّعريّة.

فما أنجزه النّضال ضدّ الإقطاع على صعيد الواقع (حداثة التحوّلات الاجتماعيّة والاقتصاديّة) أنجزه المثقفون الأوائل على صعيد الإيديولوجيا وأنجزه آخرون على صعيد الشّعر... لذلك ليس غريباً أن يأخذ هذا النّهوض صيغة الانكفاء، وصيغة المعارضة الشّعرية، لأنّ المعارضة في شكل من أشكال إعادة إنتاج القديم، وإعادة إنتاج القديم تعني للجهاز التّقليدي النّهوض[3].

---

1 – د. شكري عياد: الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط1، 1978، ص 14.

2 – محمد جمال باروت: "الشّعر يكتب اسمه"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1981 ص 32.

3 – ينظر المرجع نفسه، ص 40.

يرتكز هذا الرّأي على محور محدّد، أو بعبارة أصحّ هو ويعتبره المحور الأساسي الّذي ينتج باقي العوامل، ونعني به علاقة البنيّة الاجتماعيّة بالبنيّة الثّقافيّة، فمحاولات التّحديث في البنيّة الأولى تقود حتماً إلى الحداثة في البنيّة الثّانية وهذا ما أدى بدوره – فيما سمي بعصر النّهضة بالتّحديد– إلى رد فعل عند من لا تخدم مصلحتهم هذه التحوّلات تمثّل في الانكفاء إلى الماضي وإلى اعتبار أنّ ما حدث من تحوّلات هو ضد الأمّة وضدّ هويّتها ما دام يستهدف ماضيها.

إنّ هذا الرّأي يجعلنا نتساءل لماذا لا نجد ردّ فعل مشابهًا في التّاريخ العربيّ إلاّ في عصر النّهضة، علماً أنّ تغييرات من هذا النّوع ليست جديدة في الحضارة العربيّة ويأتي على رأس هذه التّغييرات قدوم الإسلام الّذي كان حسب الرّأي نفسه: **"أكثر من حركة دينية، كان حركة اجتماعيّة جاءت بتحوّلات اقتصاديّة واجتماعيّة وثقافيّة"**[1].

إنّ آراء أخرى تميل إلى اعتبار أنّ رد الفعل هذا المتمثّل في العودة إلى التّراث هو في جوهره جواب "على التحدي من أي نوع كان سواء أكان داخلياً أم خارجيًا لهذا نلاحظ نوعًا من الاختلاف في ردّ الفعل من منطقة إلى أخرى في الوطن العربيّ، حيث أنّ أي شخصيّة ثقافيّة تواجه تحدّيات مصيريّة، تردّ على التحدّي عن طريق مكوّناتها الأساسية، هكذا فإنّ الردّ على التحدّي العنصري التركي، والتحدي الحضاري الغربي، وعلى وضعية التجزئة والتخلّف في الدّاخل استوجب الإلحاح على العنصرين البارزين الدّين واللّغة، وقد رجّح أحدهما في هذا الإقليم أو ذاك بحسب الظروف الموضوعيّة، ففي الجزيرة العربيّة كان دينياً تقشفياً، وفي المغرب كان عودة إلى الوحدات الجماعية الدّينية **(الزوايا السنوسية)**، وفي لبنان حيث كانت المدارس تملك

---

1 – محمد جمال باروت: المرجع السابق، ص 36.

حريّة تعليم العربيّة بدل التركيّة، أمكنت العودة إلى النّصوص الجاهلية والأموية، وفي مصر الّتي استقلت عن السّلطة العثمانية وتحرّرت من المماليك، أسهمت النّصوص العباسية في إبراز الملامح الخاصّة بالثّقافة العربيّة"[1].

نلاحظ أنّ الآراء السّابقة تكاد تمرّ بالمسألة مرورا سريعًا دون كبير تمعّن في الإشكالية الّتي تخلقها، ذلك أنّه سواء أكان هذا التحدّي المصيري داخليا متمثلاً في التخلّف والتّجزئة...الخ، أم خارجيًا ممثّلاً في الاستعمار الغربي، فهو في الحالين تحدٍّ يواجه الحداثيين والمنكفئين إلى التّراث على السواء، وبعبارة أخرى فإنّ هناك هدفًا موحداً للطائفتين اللّتين تنتميان إلى أمّة واحدة، فكيف يتوحد فعل التحدّي وتختلف ردود الأفعال بهذه الدّرجة من التّناقض؟ وإذا كان التمسّك بالتّراث وإعادة إنتاج القديم وسيلة لصدّ الاستعمار بكل أنواعه، فهل معنى ذلك أنّ أنصار التّغيير كانوا أنصاراً للاستعمار؟ الحقّ إنّ عودة إلى تاريخ تلك المرحلة يدحض ذلك، فدعاة الإصلاح بواسطة التّغيير من أمثال حسن العطار ورفاعه الطهطاوي وجمال الدّين الأفغاني ومحمد عبده، إنّما كانوا يواجهون الهجمات الاستعمارية والتخلّف، أي أنّ غايتهم في غاية التمسّكين بالتّراث نفسها.

في اعتقادنا أنّ فصل عناصر المسألة والاقتصار على النّظر إلى جانب دون الآخر هو ما يخلق الإشكالية ويقود إلى التناقض، وعليه يمكن القول إنّ التحدّي الخارجي هو الهدف المشترك للطّائفتين، أمّا وجه الاختلاف فيكمن في الظّروف والعوامل الخاصّة بكل طائفة، كالحياة الاجتماعيّة والتربويّة والتّعليميّة لدى كل طائفة ممّا رجح لديها هذا التوجّه أو ذاك.

تبقى هذه الأسباب الّتي عرضنا لها ذات طابع عام يتعلّق بأيّة شخصيّة ثقافيّة تواجه تحديًا ثمّ هي ذات صلة بالثّقافة على اختلاف مجالاتها، لكنّ الأمر بالنّسبة

---

1 – د. خالدة السعيد: "حركية الإبداع"، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 19.

للأمّة العربيّة وثقافتها وللشّعر العربيّ بصفة خاصّة يكتسي طابعًا خاصًا يفرض علينا نظرة مختلفة للمسألة، تأخذ بعين الاعتبار أولويّة المكوّنات الأساسية للشّخصية الثّقافية العربيّة، بمعنى آخر إنّ ما عرضنا له إلى الآن ظروف موضوعيّة قد تعترض كل الأمم، فماذا عن الظّروف الذّاتية العربيّة الّتي تحتلّ نفس الدّرجة من الأهميّة؟.

في هذا الإطار يحقّ لنا أن نتساءل أيضًا لماذا كان ردّ فعل الأمّة العربيّة عودة إلى التّراث وليس تبنيًا كليًا للطارئ الجديد؟ إذ في القول إنّ الردّ على التحدّي هو دائمًا بالعودة إلى الماضي نوع من الإطلاق فقد يكون بالاستسلام والانجذاب إلى الغريب، فممّا سبق نفهم أنّ الآراء انقسمت إلى اتجاهين عامين، متمسّك بالتّراث أو مطالب بالتّغيير والحداثة أو بتعبير آخر **"أصولي يرى في الدّين وعلوم اللّغة العربيّة قاعدته الأولى، وتجاوزي يرى على العكس في العلمانية الأوروبيّة قاعدته الأولى"**[1].

والسّؤال هنا لماذا هيمنت ثقافة الأصول، واحتلت المطالبة باستعادة التّراث واجهة عصر النّهضة، ولم يهيمن التّجاوزيون وتسود دعوتهم إلى العلمانية، ثمّ لماذا كان التّركيز كلّه على عنصري الدّين واللّغة بالذّات؟.

يرى أدونيس أنّ القديم الأصولي – دينًا ولغة وشعراً هو حسب هذه الثّقافة نموذج المعرفة النّهائية، لذلك بقيت الحداثة في الغالب قوّة رفض وتساؤل وتحريك دون أن تدخل في بنية العقل العربيّ، وهو ما يفسّر غلبة البنيّة العقليّة القديمة التّقليدية، على الحياة العربيّة وعلى الشّعر والفكر العربيّين.

إذا فهذه خاصية لا تتعلّق بالواقع وتحدّياته الدّاخلية والخارجية، بل سمة تتعلّق بالعقليّة العربيّة ذاتها في الدّرجة الأولى. تتأتى هذه الخاصية – حسب هذا الرأي – من نظرة دينية ترى أنّ الإسلام (دولة أمّة) وهو ما يتطلّب

---

1 – أدونيس: "الشّعرية العربيّة"، دار الآداب، ط1، 1981، ص 83.

الإجماع، كما أنّ الخلافة لا يرث فيها الخلف السلف فحسب وإنّما يحافظ على ما ورثه ويتابعه من هنا نُظر إلى الحداثة على أنّها خروج على الأصول القديمة الدّينية، وعُدَّ الحديث الشّعري كالخروج السّياسي والدّيني. وهكذا أدّت هيمنة الثّقافة الأصولية للعودة إلى القيّم الشّعرية الفنّيّة الجاهلية[1].

هذه النّظرة حسب الرأي السّابق وليدة المكانة الّتي يحتلّها الدّين في الثّقافة العربيّة، وهي أيضا مفروضة من السّلطة السّياسية الدّينية، لكنّها – حسب رأي آخر– وعلى الأخص بالنّسبة للشّعر وليدة النّظرة الخاصّة والأهميّة الّتي تكتسيها اللّغة: "إنّ اللّغة وما تحمله من موروث فني وأدبي في شطريه الإسلامي والأموي على السواء، قد تعدت كونها بعداً من أبعاد الهويّة العربيّة وباتت حيز القيّم المطلقة حتّى ليمكن القول من هذا المنظور إنّ العربيّ يسكن لغته، وأنّها في لا وعيه السّند الوالدي، لذلك فإنّ كلّ تطوّر يمسّ بما أرتبط بها من أشكال يولد صدمة ويثير ردود فعل عنيفة"[2].

فالتّعبير الشّعري من هذا المنطلق – حسب الرأي نفسه – وصَلَنَا كاملاً نهائيًا لذلك فهو غنيّ عن التجدّد، إنّه لا زماني ولا تاريخي، إنّ ارتباط اللّغة العربيّة بالقرآن الكريم أوجب تجريدها وإدخالها في مستوى الدّهري والأبدي، ولا دور للإنسان فيه لأنّ مجاله في التّاريخ، إنّ صفة الدّهري هذه في اللّغة العربيّة، قد سحبت على كلّ ما كتب بها حتى في مرحلة ما قبل الإسلام ونعني الجاهلية، وبما أن اللّغة سلمت من كلّ التأثيرات على اختلافها ثقافيّة أو سياسيّة أو اقتصاديّة، فأحرى أن ينطبق ذلك على الأشكال الشّعرية العربيّة لأنّها النّصوص الّتي تعبّر عن الأنا الجماعية المعصومة من الخطأ[3].

---

1 – ينظر أدونيس: المرجع السابق، ص 80- 81.

2 – د. خالدة السعيد: المرجع السابق، ص 11.

3 – ينظر المرجع نفسه، ص 10.

يعطي الرّأي الأوّل كما هو واضح الأولويّة لمكانة الدّين، ويرجعها الثّاني لمكانة اللّغة الخاصّة وأهميّتها، ولكنّهما إذ يحدّدان السبب في التمسّك بهذين العنصرين يجعلان من خصائصهما الثّبات وعدم القابلية للتّغيير ممّا يسم العقليّة العربيّة تبعاً لذلك بالجمود، لكن الحقائق التّاريخية والموضوعيّة تدحض هذا الحكم، إذ أنّ كثيراً من التحوّلات والتّغييرات حدثت في إطار هذين العنصرين أي الدّين واللّغة ولنا في المكانة الّتي وصلتها الثّقافة والأدب والشّعر في العصرين الأموي والعباسي أكبر دليل، كما أنّ شعر المجون مثلاً والخمريات وشعر الصعاليك .. الخ ظلّ جزءاً من التّراث، ولكنّه مناف للدّين، وكان النّظر إليه يتمّ في أغلب الأحيان من منطلق فني بحت.

الموقف والحلّ:

من كلّ الجدل الّذي دار ويدور حول إشكالية التّراث والموقف منها نلاحظ أنّ الآراء انقسمت – وهذا ما لاحظه كثيرون – إلى ثلاث وجهات نظر عريضة:

- نظرة يسكنها الإحيائيون: وترى أنّ التّراث يحمل كل عوامل التقدّم والازدهار ويمكن الاكتفاء به لبناء حاضر ومستقبل قويين، وهذا موقف متطرّف باتجاه الانغلاق.
- نظرة يمثّلها الدّعاة إلى التطوّر والتّحديث، وترى أنّ التّراث من الماضي والماضي انتهى فعلينا أن نبحث عن سبل تقدّمنا بوسائلنا الخاصّة وفق ظروفنا الحاليّة كما فعل أجدادنا وفق ظروفهم.
- نظرة توفيقية: ترى أنّ التّرات رافد حيوي وهام يمكن الإستفادة من عناصره الحيوية لبناء الحاضر، لكنّ دون الاكتفاء بذلك حيث أنّ حضارة العصر تتطلّب أساليب مختلفة تفرضها الظّروف الجديدة.

غير أنّ هنالك من يحصر هذه المواقف في اثنين فيقول: "هنالك طرفان متطرفان، طرف منها يجزع من الثّقافة الأوروبية الحديثة أشد الجزع، ويعدها

ثقافة دخيلة تستهدف السّيطرة، ويلوذ منها بمكمن من التّراث العربيّ الصّرف... وأمّا الطّرف المتطرف الآخر فيفرح بالثّقافة الأوربية فرحة الأطفال باللّعب والهدايا يلهون بها ولا يحلّلونها ويلمسونها من السطح ولا يتعمقونها... وبين هذين الطرفين المتطرفين نجد صنوفًا كثيرة من الأمزجة الّتي تأخذ بطرف من هنا وطرف من هناك بنسب متفاوتة فمنهم من يقبل التّراث كلّه والغرب كلّه كما فعل العقّاد، ومنهم من يقبل الغرب وبعض التّراث دون بعض كما فعل محمـــد عبده ومنهم من يجري تعديلاً في الغرب وفي التّراث معًا كما فعل أحمد أمين وتوفيق الحكيم، ومنهم من يكاد يرفض الجانبين معًا"[1].

لعلّ هذا الانقسام الشّديد بين مفكرينا، وهذا التّباين في مواقفهم أن يدلاّنا إلى أيّ حدّ كانت الإشكاليّة كبيرة والأزمة حادّة، ولا تزال جذورها قائمة، حيث يأخذ النّقاش حول المسألة عند آخرين طابعًا ايديولوجيًا، فيرى الدّكتور حسين مروة[2]: **أنّ هناك تصورين مخالفين لما سبق ذكره، في ظلهما يتقرر الموقف الّذي يتّخذه الطّرف المؤمن بكل تصوّر على حدة:**

- تصوّر يرى التّراث تراكمًا كمّيًا لأشكال من الوعي تتجلى في تصوّرات وأفكار ومفاهيم منبعها الأساسي ومحرّكها الذّات، بوصفها الخالقة للموضوع فالتّراث هنا مجموعة من الظواهر منفصمة عن بعضها بقدر ما بين الذّوات المنتجة لها من تفرد وتميّز، وليس بينها وبين واقعها التّاريخي والاجتماعي من صلة. في ظلّ هذا الموقف يتحدّد موقف أصحابه على أساس أنّ التّراث قائم بذاته كامن في الماضي وهو ليس بحاجة إلى التّفاعل مع الحاضر والواقع.

---

1 – د. زكي نجيب محمود: "تجديد الفكر العربي"، ص 10.

2 – ينظر د. حسين مروة: "الموقف من التّراث"، مجلة الآداب، عدد 5، مايو 1970، ص 108.

- وتصوّر يقوم على المفهوم المادي التّاريخي للوعي الاجتماعي والوجود الاجتماعي وهو هنا بنيان متكامل من أشكال الوعي الّتي بينها وبين ظروف الواقع على اختلاف مستوياته جدل وتطابق.

يعتبر الدّكتور حسين مروة أنّ الموقف من التّراث نتيجة منطقية للمفهوم الّذي نملكه عنه وهو إذ يتبنى التصوّر الأخير، يرى أنّ الموقف هنا يقتضي الانطلاق من الحاضر إلى الماضي لا العكس، على اعتبار أنّ الماضي ليس هو الأساس في العمليّة، بل إنّ ظروف الواقع لها الأولويّة وعليه تتمّ دراسة عناصر التّراث الحيّة في ضوء مشكلات الحاضر[1].

والحقيقة أنّ التّطابق بين المفهوم والموقف ليس نتيجة حتمية دائمًا، ففي حين يوافق الدّكتور حسين مروة موقف أدونيس قائلا: "أنّ القوى ذات الإيديولوجية الرجعية المنهارة تحتمي بالتّراث بإنشاء معرفة قائمة على الفكر الغيبي المثالي تثبيتًا لإيديولوجيتها المنهارة وسيطرتها الطبيعية، إنّ الغلبة ظلّت للبنية الفوقية وبقي التّأثير الحاسم للموقف الإيديولوجي الإقطاعي واستمر الفكر العربيّ غيبيًا مثاليًا"[2]. نجد أنّ مفهومها للتّراث يختلف فيرى الأوّل أنّ التّراث واحد باعتباره واقعًا تاريخيًا لا يتغيّر لأنّه في موقف زماني محدّد لكنّ الّذي يختلف هو فهم هذا التّرات ومعرفته[3]. ويرى الثّاني أنّ التّراث العربيّ شأن كلّ تراث حيّ ليست له إبداعيًا هويّة واحدة، هويّة التّشابه والتآلف، إنّما هو متنوّع متميّز إلى درجة التّناقض ... وفي هذا التنوّع والتّناقض تكمن على العكس

---

1 – ينظر المرجع نفسه، ص 110.

2 – د. حسين مروة: حديث لمجلة المواجهة، الكتاب الثّاني، فبراير1984، ص 39.

3 – ينظر د. حسين مروة: المرجع نفسه، ص 40. وينظر أيضا أدونيس: فاتحة لنهايات القرن ص 276.

أهميّة التّراث وعظمته[1]. فأحدهما يرى التّراث واحدًا لا يتجزأ والثّاني يراه متعدّدًا مختلفًا.

بالإضافة إلى هذا الاختلاف في المفهوم هناك اختلاف بين الرأيين في الحكم فبينما يسم حسين مروة التصوّر الأوّل بالرجعية لكونه يفصل بين ظواهر التّراث وبين واقعها الاجتماعي ويفصل بين الذّوات الّتي ابدعتها، نجد أدونيس يسم التصوّر الثّاني بالرجعية فيقول: "أنتج هذا المنظور من جهة العرب موقفًا دفاعيًا أعطى الأولوية للرابط الاجتماعي الفردي، لا للذّات الفردية وأرسى فكرة النموذج الكلّي الكامل المتمثّل في التّراث والقومية، وشدّد على الانتماء والخصوصية وحذّر من الهامشية الّتي تفلت من الرقابة الاجتماعيّة، ناظراً إليها كخطر يجب القضاء عليه. وهكذا وجدت الأفكار القديمة الموروثة من يعيد إليها الحيوية، الفرد علاقة لا كيان قائم بذاته والحق هو حق الجماعة لا الفرد"[2].

يتّضح من هذا كيف أنّ الخلاف كان ولا يزال على أشدّه إلى درجة التناقض الحادّ حتى بين أصحاب المنطلق الواحد والموقف المشترك. وعليه يمكن حصر هذه المواقف في الثّلاثة الرئيسيّة: **المتمسّك بالتّراث كلّية، والرّافض له كلّية والموفق بين هذا وذاك:** الأوّل يرى أنّ العودة إلى التّراث هي وحدها الكفيلة بنهوضنا، وأيّ تسامح في جزء منه محو لشخصيّتنا، والثّاني يرى أنّ التّراث جسم ميّت لا روح فيه، لذلك "فإن الموقف من التّراث إمّا أن يكون شاملاً جذريًا وإمّا أنّه لا يكون، ومثل هذا الموقف ثوري بالضّرورة، والثورة انقلاب كليّ، هدم للنّظام القديم ببناه التّحتية والفوقية وإقامة نظام جديد"[3].

---

1 – ينظر أدونيس: سياسة الشعر، ص 09.

2 – أدونيس، المرجع نفسه، ص 60.

3 – أدونيس، "فاتحة لنهايات القرن"، ص 278.

وبين هذين الموقفين موقف يرى أنّ التّراث كائن حيّ بقدر ما يكون فيه من عناصر حيوية فيقترح بعث هذه العناصر دون غيرها ومواءمتها مع ما وصل إليه العصر من حلول مستحدثة أملتها الظّروف الجديدة حتّى لو كانت من إنتاج الحضارات الأخرى، "فإذا كان السّؤال المطروح هو كيف السّبيل إلى دمج التّراث العربيّ القديم في حياتنا المعاصرة لتكون لنا حياة عربيّة ومعاصرة في آن؟ كانت الإجابة السّديدة هي أن أبحث أنماط السّلوك الّتي يمكن نقلها عن الأسلاف العرب بحيث لا تتعارض مع أنماط السّلوك الّتي استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة"[1].

من هذا المنطلق فإنّ ما يميّز سلوك العربي قديمًا تجاه العالم، هو استعمال العقل، فإذا أردنا أن نستند على سلفنا كنّا ملزمين بالوقفة نفسها، وقفة العقل للنّظر في مشكلاتنا الّتي هي بالقطع غير مشكلاتهم. فننظر بالعين ذاتها دون الحاجة إلى إعادة المشكلات القديمة ذاتها، ولا إلى الاكتفاء بالتّراث القديم لذاته، والعقل هنا هو القدرة على الانتقال من وسيلة إلى هدف، فإذا كان الهدف المقصود هو أن تزدهر صناعة ما – مثلاً– ثمّ إذا كان هذا الازدهار مرهونًا بأن تحطّم بعض التّقاليد – برغم الاجماع عليها– فلتحطّم، لتكون وقفتنا حيال المسألة وقفة عقليّة على نحو ما وقف أسلافنا[2]، أي أنّنا نستمد من الأسلاف الإطار والوسيلة من أجل الهدف والمضمون الجديدين، فإذا كان هدفهم التّقاليد الرّاسخة والمحافظة عليها فإنّ هدفنا الجديد أهمّ وهو الازدهار ومتى كنّا نسعى وراءه فلا بأس أن تلغى التّقاليد الّتي تحول دونه، والعقل هو الفيصل في ذلك.

يلقي الاقتراح الّذي يقضي بالمواءمة بين بعض وسائل الأسلاف والظّروف المعاصرة تأييداً كبيراً فهو المنزلة الوسط بين رأيين متطرفين، غير أنّ هناك

---

1 – زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربيّ، ص 20.

2 – ينظر زكي نجيب محمود: المرجع السّابق، ص 37– 38.

من يرى صعوبة كبيرة في تحقيق هذا الاقتراح عمليًا رغم كونه يبدو سهلاً ومقنعًا مبدئيًا. ويرى في هذا الصّدد إنّنا اخترنا في واقعنا الاجتماعي بعض **"طرائق"** أسلافنا، ولكنّنا في اختيار الوافد الجديد لا نملك كلّ الإرادة، إذ أنّنا لا نملك نمط الإنتاج الخاصّ بنا، ولذلك يستحوذ علينا الإنتاج الغربي الرأسمالي، وينمي في ذواتنا رغبات وفي عقولنا مفاهيم لم تكن فيها بالأصل، وذلك حينما يغرق الغرب بلادنا بمنتجاته المادية والمعنوية، إنّ عقلنا وشعورنا يتعرضان للاصطدام بهذه المنتجات فيكونان غالبًا ضحيّة للاستلاب وحتّى إذا كنّا نملك هذه الوسيلة وهي العقل، فماذا يمثّل العقل إلاّ قمّة من جبل ثلاثة أرباعه في أعماق اللاّشعور، وبما أنّ نمط إنتاجنا الخاصّ غائب في واقعنا، مع انتشار منتجات الغرب وطغيانها فإنّ ذلك يتسبب في تشتّتنا وتجزيئنا إزاء هذا الضّغط والإغراء[1].

ونضيف إنّ وسيلة العقل هذه ليست واحدة عند الجميع، وبعبارة أخرى فإنّ الأمر بالنّسبة للتيار المتمسّك بالتّراث لذاته يتمثّل في أنّ **"العقل"** كلّه في المحافظة على التّقاليد كما هي، لأنّها نموذج الكمال وبالتّالي فهي موضع تقديس وليس الازدهار أبدًا فيما يفرض علينا محو التّقاليد وعلى العكس من ذلك، فما يراه هؤلاء طرائق نافعة عند الأسلاف يراه آخرون طرائق عفا عليها الزّمن "وفي الحالة الّتي نحن بصددها يصادفنا الّذين يغتربون عن التّراث القديم لأنّهم يرونه عاجزًا –بحكم الظّروف الّتي نشأ فيها– عن الإجابة على كثير من الأسئلة الّتي تواجه إنسان اليوم، وحتى لو استخلصنا منه إجابات كهذه بالاجتهاد فسيكون مقدار الجهد الّذي نبذله في عملية الاستخلاص هذه معادلاً للجهد الّذي نبذله لو أننا بدأنا من جديد"[2].

---

1 – ينظر هاني الرعبي: "الّذين يحضرون غيابهم"، ص31.

2 – د. فؤاد زكريا: "الأصالة والمعاصرة"، مجلة فصول، العدد الأوّل، 1980، ص 31.

هذه حجج يسوقها الطّرفان المتطرفان فكيف السّبيل إلى توحيد هذه الآراء المتباينة طالما أنّ وسيلة العقل نفسها تختلف، خاصّة أنّ التطرّف في الآراء يرفض حتّى عمليّة المواءمة بين الماضي والحاضر، على أساس أنّ "في المواءمة انتقاء وكل انتقاء إنّما هو توفيق وتلفيق، أي جمع بين أفكار وأعمال لا تصدر من نظرة واحدة بل نظرات متباينة، والجامع الموفق هنا ينقل وليس له أي دور إبداعي[1].

تتعلّق الحلول الّتي ذكرنا إلى الآن بالتّراث عامّة وبالفكر خاصّة، وبالرّغم من كونها حلولاً تنطيق ضمن ما تنطبق على الشّعر أيضًا، إلاّ أنّه يجدر بنا الإشارة إلى بعض الحلول المقترحة في إطار العلاقة مع التّراث تجاه الفنّ والأدب والشّعر على الخصوص.

فهناك من يرى أنّ "كبار الشّعراء الّذين رأوا الحياة من نواحيه المتعدّدة لم يكونوا أنبياء قادرين على الإتيان بمعجزات، ولم يشتهروا بالاختراع غير المعهود وغير المشهود، والتّجديد غير المسبوق، بل على النّقيض من ذلك كان أكثرهم من دارسي أصول الفنّ والعارفين بصناعة الأدب ونظم الشّعر، وقد حفلت أنفسهم بأصداء الماضي والعناية بالتّقاليد الأدبيّة، وأسلوبهم يجري على النّمط المتبّع ويخضع للقواعد المتّبعة ... وأعظم الفنّانين المجدّدين لم يأتوا بكثير من الطرائف تعادل ما أتى به الفنّانون الذين سلكوا المنهج المطروق"[2] يمثّل هذا الرّأي التيار المؤمن بأنّ تراث الفن هو الأكل وأحسن حلّ هو النّسج على منوال التّراث.

أما رأي آخر فيرى الحلّ كما يلي: "ليس التّراث مركزًا لنا، ليس دائرة تحيط بنا، حضورنا الإنساني هو المركز والمنبع وما سواه والتّراث ضمنه

---

1 – ينظر أدونيس: "فاتحة لنهايات القرن"، ص 276.

2 – علي أدهم: على هامش الأدب والنّقد، دار المعارف، 1979، ص 208.

يدور حوله، إنّ الشّعر أمام التّراث لا وراءه فليخضع تراثنا لشعرنا نحن لتجربتنا نحن لا يهمنا في الدّرجة الأولى تراثنا، بل وجودنا الشّعري[1].

هذا الرأي نقيض السّابق، في ظلّه يفقد التّراث قداسته فماذا عن الرّأي الوسط؟ يقول الدكتور زكي نجيب محمود في هذا المضمار: "إنّ الوسيلة للإبقاء على علاقتنا بالتّراث وبالتّجديد في نفس الوقت هي بالمحاكاة، لكنّ المحاكاة هنا ليست بالفهم السّائد الّذي يعني التكرار، إنّها محاكاة الطّبيعة، لا بالنقل والتّقليد فما الفائدة في نقلها في قصيدة أو صورة، والأصل هناك في صورته، بل بالاعتبار. إنّ الطبيعة تجعل من كل كائن من كائناتها وحدة عضوية تتّصل أجزاؤها اتّصالاً لا يستغني فيه أحدها عن الآخر هذا من جهة، ولكنّها من جهة أخرى تجعل من كلّ فرد فيها فريدا يستحيل أن يماثله آخر من نوعه، فضلاً عن أفراد الأنواع الأخرى فإذا أردنا أن نحاكي الطّبيعة (وهو معنى المحاكاة عند أرسطو) وجب أن تجيء القصيدة من الشّعر أو المسرحية أو اللّوحة بحيث تكون وحدة عضوية وبحيث تحمل الخصائص الفريدة الّتي تجعل منها عملاً لم يماثله ولن يماثله أي عمل آخر"[2].

---

1 – أدونيس: "زمن الشعر"، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 271.

2 – د. زكي نجيب محمود: "تجديد الفكر العربي"، ص 40.

الفصل الثّاني

إشكالية التّجديد

يبلــغ اللّبس درجــة أكبـــــر ممّا سبــق، حينمـــا يتعلّــق الأمر ببعض مـــــا جدّ على ساحـــة الثّقافـــة العربيّـــة، أو بما ورد إلينا من مصطلحات في أثناء احتكاكنا بالحضارات الأخرى خاصّة في القرن الحالي، فإذا كنّا نجد كثيراً من التّداخل بين مصطلحات **(الجديد)** و**(التّجديد)** و**(التجدّد)** من جهة وبين (الابداع) و(الخلق)...الخ من جهة ثانية، فإنّ الأمر يصبح أشدّ تداخلاً مع مصطلحات مستحدثة، أو اكتسبت صيغة جديدة (كالمعاصرة) و(الحداثة).. الخ، حيث يبلغ اللّبس درجة يتعذّر معها المضي في أيّ دراسة تستعين بهذه المصطلحات دون محاولة تبيّن المقصود من كلّ منها.

والملاحظ في هذا السّبيل أنّ كثيراً من الدّراسات الّتي أخذت على عاتقها مهمّة تحديد هذه المصطلحات، أو على الأقل حاولت ذلك، لم تجل كثيراً من غموضها إن لم نقل إنّ بعضها قد عمّقه، فمثلا إنّ محاولة تصدّت لمصطلحي (المعاصرة) و(الحداثة) ترى ما يلي: "يستلزم استكشاف ملامح العصرية ... التّعريف باختلاف معاني وملابسات استخدام الاشتقاقات من هذا اللّفظ في لغاته مثل (MODERN) الإنجليزية فلقد صاحب تغيّر المناخ العلمي والثّقافي العام في أوروبا في هذا الوقت ظهور نزعات جديدة في الأدب سميت بتسميات اشتقت من هذه الكلمة وتكرّر استخدام أحد مشتقات اللّفظ وهو (MODERNISM) في الدّراسات النّقدية للدّلالة على حبّ الجديد ونزعة التّحديث أو النّزعة العصرية في التّأليف الأدبي، ثم استعملت الكلمة مصطلحاً نقديًا دالاً على هذا المذهب وعلى خصائص الأدب المنتمي إليه، أمّا كلمة (MODERNITY) فتصف الزّمن التّالي على هذه الحقبة، كما تصف حداثة الأدب أو كونه عصريًا، وهي ترتبط

بالحالة أو الوضع الّذي تولد بعد الحركة الجديدة. وعلى هذا فهي تنقل إحساساً بتغيّر العصر أو البيئة المحيطة بالمبدع أي الحداثة"[1].

إنّ الّذي نفهمه من هذا هو أنّ الكلمة على اختلاف اشتقاقاتها في اللّغة الإنجليزية تكاد تشير إلى كلّ المصطلحات المقابلة في اللّغة العربيّة بحيث يصبح الجديد له نفس مدلول المعاصر الّذي هو نفس مدلول الحديث، ودون إيراد كثير من مثل هذه المحاولات وقبل التّطرق إلى مصطلح التّجديد وما يرتبط به، يجدر بنا التعرّض لغيره من المصطلحات الّتي ترادفه في العرف العام أو تلتبس به، ونبدأ بمصطلحي **(الحداثة)** و**(المعاصرة)** وما ينحدر منهما.

أمّا بالنّسبة لمصطلح (الحداثة) فنميل إلى التفريق بينه وبين (الحدثانية) ويقابل هذه الكلمة الأخيرة في اللّغة الإنجليزية مصطلح (MODERNISM) وتشتق منه صفة (MODERNISTIC) أو (MODERNIST) بينما يقابل مصطلح (الحداثة) كلمة (MODERNITY) في الإنجليزية و(MODERNITE) في الفرنسية، وعلى الرّغم من اشتراك المصطلحين في جذر (MODERN) فإنّ مصطلح الحدثانية بإضافة اللاّحقة (ISM) تمذهب فأصبح يدلّ على حركة معيّنة داخل الأدب الغربي وليس المظهر الوحيد لها، حيث اكتسبت الكلمة – خاصّة في بداية القرن التّاسع عشر– دلالة قيميّة وجمالية، فكأنما كانت ردّ فعل ضدّ جمود الممارسة الشّعرية في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر، وحركة احتجاج من النّاحية الاجتماعية على الوضع الّذي أدى إليه النّظام الرأسمالي من تناقضات واغتراب وخيبة أمل لدى الشّاعر ممّا أدى إلى انسحاب هذا الأخير عن الحياة العامّة، بتقديم تصوّر مثالي

---

1 – فردوس عبد الحميد البهنساوي: "عناصر الحداثة في الرّواية المصرية"، مجلة فصول المجلد الرّابع، العدد الرّابع، الجزء الثّاني، 1984، ص 131.

للواقع مستنداً إلى مفاهيم الطّليعيّة والجماليّة واتجاه الفنّ للفنّ وإلى التّراث الصّوفي ...الخ، بحيث اعتبرها البعض مرحلة ثانية من الرّمزية[1].

أمّا الحداثة فنميل إلى اعتبارها مصطلحاً عاماً ولا علاقة له بالمذهبية ولا بالإطار الزّمني بحيث يصبح "دلالة على ما هو جوهري وشامل دون التقيّد باشتراكات مذهبية أو ظلال قيميّة ومنها تلك الخاصّة بتجديد موقف كوني معيّن إزاء الكون والإنسان باعتباره جوهراً عاماً ولا يتقيّد بالضرورة بالنزعة (الحدثانية) أو (المودرنيزمية)، فنستطيع بهذا أن نتحدث عن الحداثة في الأدب الإسباني أو البرازيلي أو العربي مثلما نتحدّث عن الحداثة في الأدب الفرنسي أو الإنجليزي"[2]. ولا يمكن ذلك فيما يخص الحدثانية الّتي تدلّ على مذهب محدّد في الغرب ومشروط بشروطه.

أمّا فيما يتعلّق بمصطلح المعاصرة فنميل إلى المرادف (CONTEMPORARY) الإنجليزي، هذا دون الدّخول في متاهة العصرية والعصرانية اللّذين يزيدان اللّبس عمقاً. والمعاصرة في هذه الحالة ذات بعد زمني مرتبط بالعصر، وبعيد عن التمذهب "لذلك تظلّ صفة (المعاصر) حائمة حول البعد الزّمني .... في دائرة لا تتجاوز ثلاثين عاماً تقريباً، ومن الأفضل للصفة والأجدى في ضبط الاصطلاح أن تظلّ الصفة في حدود هذه الدائرة"[3].

فإذا أردنا أن نفرّق بين الحداثة والمعاصرة بعدها قلنا:

---

1 – ينظر فاضل ثامر: "الشعر ومتغيّرات المرحلة– وقائع مهرجان المريد، 1987، الكتاب الأوّل، دار الشؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ط1، 1986، ص 67.

2 – المرجع نفسه، ص 69.

3 – د. جابر عصفور: "معنى الحداثة في الشّعر المعاصر"، مجلة فصول، العدد الرّابع 1984 ص 34.

أوّلاً: أنّ الحداثة تنطوي على درجة كبيرة من الرّفض لروح العصر رفضاً قد يكون جذرياً بغية الأحداث فيه، أمّا في المعاصرة فإنّ الفنّان يعيش ظروف العصر ويتكلّم لغته أو يحاكي المعيش دون القيام بتجاوز الحاضر، وبتعبير آخر فإنّ المعاصرة تكتفي بالالتصاق بزمن الحاضر، بينما توحي الحداثة بالطّموح إلى المستقبل "إنّ الحداثة تتصرّف إلى الفعل، لأنّ الحداثة قرينة الأحداث بالشّعر في العصر، وذلك على عكس المعاصرة الّتي تتصرّف إلى مجرّد الوجود في العصر، دون أن تقتنص دلالة فعل الخرق الّذي يقوم به الشّعر، ودلالة فعل الابتداء الّذي يمكن أن يعدّل به الشّعر مسار العصر... الحداثة فعل يقوم على الاختيار الواعي المتجاوز على عكس المعاصرة الّتي هي مجرّد وجود في الزّمان، لا ينطوي على هذا النّوع من الاختيار بالضّرورة"[1].

ثانياً: في ارتباط المعاصرة بمنجزات العصر ووقائعه ينطوي الأمر على احتمال كبير أن يقع الشّعر في الأزمات الّتي تواجه العصر، بمعنى أنّه في حالة ما إذا كانت الفترة الزّمنية تعاني من السّقوط أو التخلّف، فإنّ ذلك ينعكس بالضّرورة على الفنون وغيرها، ذلك أنّ الاكتفاء بالوجود في الزّمن يجعل الفن يتأثّر بمحيطه سلباً وإيجاباً "أمّا الحداثة فثورة مستمرة على المحيط وعلى نفسها أيضاً دون أن تنتصر لأنّها بانتصارها تفقد سمّة التحوّل الدّائم والبحث الدؤوب عن قيم جديدة"[2].

ثالثاً: تتمثّل المعادلة السّابقة في الفرق بين المعاصرة باعتبارها تكيفاً مع الواقع الرّاهن، وبين الحداثة باعتبارها نزوعاً نحو الممكن، يتطلّب المفهوم الأوّل عناية خاصّة بالوقائع والأحداث الّتي صاحبت العصر، ممّا يستتبع أن

---

1 – د. جابر عصفور: المرجع السابق، ص 35.

2 – صالح جواد الطعمة: "الشّاعر العربيّ المعاصر ومفهومه للحداثة"، مجلة فصول، العدد 4، 1984، ص 14.

تعطي الأهميّة للمضمون، وعليه فإنّ: "انهماك الشّاعر في قضايا عصره، وتفهمه لمشكلات مجتمعه الّذي يعيش فيه – مهما ارتبطت هذه المشكلات بظروف وقتية أو مهما تكن مشكلات محليّة– لا يناقض طبيعة الشّعر في شيء"[1]. في حين أنّ التّعبير عن العالم الدّاخلي يتطلّب قدرة خاصّة على نقل ذلك إلى الخارج، أي يتطلّب اهتماماً خاصاً بكيفية التّعبير عمّا نعيشه من آمال وألام وما يعتلج في داخلنا من رؤى وطموحات، لهذا فإنّ "قيمة العمل الشّعري لا تكمن في مدى كونه يمثل أو يعكس، وإنّما تكمن في مدى قدرته على جعل اللّغة تقول أكثر ممّا تقوله عادة"[2] وكذلك **"رداً على هذا يمكن القول إنّ التّجربة الشّعرية العظيمة تتجلى بالضرورة في بنية لغوية عظيمة"[3].**

نلاحظ بالتّفريق الأخير بين مصطلحي **(المعاصرة)** و**(الحداثة)** أننا انتقلنا من الدّلالة الاصطلاحية لهما إلى أبعادهما النّقدية والأدبيّة ولكنّنا في الحالين نلمس المسافة بينهما وهي مسافة ينبغي أن تبقى جليّة كي يحتفظ كل مصطلح بحدوده منعاً للتّداخل. لكنّ الأهمّ من كل ذلك هو ما توصلنا إليه بالنّسبة لمدى ارتباط كل منهما بالزّمن في مستوييه الحاضر والمستقبل ويبقى أن نعرف علاقة كلّ منهما بالماضي.

أمّا علاقة المعاصرة بالماضي فإنّها إن لم تكن علاقة صدامية فهي مسالمة وكلّ الّذي يهمها هو التوّجّه إلى الحاضر على سبيل التّفاعل أو الانعكاس وأمّا علاقة الحداثة بالماضي فهي علاقة تنافر سواء على مستوى الحضارة الغربيّة حيث **"الأدب الحديث لا يؤقت ساعته بزمن الأمس أو بزمن اليوم بل بزمن**

---

1 – د. عز الدين إسماعيل: "الشّعر في إطار العصر الثوري"، ص 12.

2 – د. أدونيس: "سياسة الشّعر"، ص 172.

3 – المرجع نفسه، ص 155.

الغد"[1]، أم على مستوى الحضارة العربيّة الحديثة حيث "الحداثة انقطاع معرفي ذلك أنّ مصادرها المعرفيّة لا تكمن في المصادر المعرفيّة للتّراث ... الحداثة انقطاع لأنّ مصادرها المعرفيّة هي اللّغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود وكون الشّعب الخاضع للسّلطة مدار النّشاط الفني، وكون الدّاخل مصدر المعرفة اليقينية ... وكون الفنّ خلقًا لواقع جديد ... الحداثة تمتاح من الكشوف المعرفيّة الجديدة في عالم انقطع معرفيًا عن العالم الكلاسيكي في القرن التّاسع عشر وبدأ رحلته الّتي تبدو دون نهايات"[2].

إنّ علاقة كل من **(المعاصرة)** و**(الحداثة)** بالماضي تبدو في نظر بعضهم ذات بعد أعمق فإذا كانت ظروف الحاضر – سالبة كانت أم موجبة – نتيجة طبيعية للماضي بكل ملابساته، فإنّ المعاصرة بمسايرتها للحاضر إنّما تساير –بوعي من أصحابها أم بدون وعي– قيم وتأثيرات الماضي المتسربة في اللّحظة الرّاهنة بينما "تنفرد الحداثة إذن في توحيدها للماضي والحاضر وفي اعتبارهما حلقتين على مسار واحد هو مسار قمع الإنسان وتدمير طاقاته الرّوحية والفكرية الكامنة[3].

ليس مهمًا أنّ أصحاب هذه الآراء قد يتناقضون مع آرائهم من حين لآخر زاعمين أنّ الحداثة ليست ضدّ الماضي، ودون إيراد مثل هذه التناقضات، فإنّ أصحابها إنّما يقعون فيها على سبيل التّوفيق الّذي يتناقض في نهاية الأمر مع مقدّمات الحداثة ومبادئها، لأنّ هذه المقدّمات والمبادئ نشأت كخط مواز للماضي ومناقض لكلّ ما سبقه.

---

1 – صالح جواد الطعمه: "الشّاعر العربي المعاصر ومفهومه للحداثة"، مجلة فصول، العدد 4، عن ارفنج هاو.

2 – كمال أبو ديب: "الحداثة، السلطة، النصّ"، مجلة فصول، العدد الثّالث، 1984، ص 37.

3 – ينظر المرجع نفسه، ص 37.

ما هي إذن نقاط إلتقاء كل من مصطلحي (الحداثة) و(المعاصرة) مع مصطلح التّجديد؟ إنّ تقصي أوجه الالتقاء والاختلاف بين هذه المصطلحات يحتم البحث في دلالتها اللّغوية حيث أنّ دلالتها الاصطلاحية تختلف على النّحو الّذي سبق تبيّنه.

بالنّسبة للحداثة نجد في لسان العرب ممّا يتعلّق بها:

الحديث: نقيض القديم، ولا يقال حَدُثَ بالضمّ إلاّ مع قدُم، والحديث الجديد من الأشياء، والحَدَث: الإبداء، والمُحدَث هو الأمر المبتدع نفسه...... وكان ذلك في حَدَثَان كذا: أي في حدوثه، وأخذ الأمر بحَدَثَاته، أي بأوّل من الأشياء ابتدائه[1].

- **وفي كتاب العين للفراهيدي:** الحديث: الجديد من الأشياء.
- **وفي المعجم الوسيط:** المحدَث: المجدَّد في العلم والفن[2].

أمّا كلمة (التّجديد) فلا نكاد نجدها بهذه الصيغة في المعاجم وكلّ ما تورده صيغ لها علاقة بكلمة التّجديد، أو هي من مشتقاتها، ففي لسان العرب يورد ابن منظور فعل تجدَّد الشّيء أي صار جديداً، وأَجَدَّه، وجدَّده أي صيَّره جديداً. وجَدَدْت الشّيء أجُدُّه بالضم جدًّا: قطعته، وحبل جديد "مقطوع، يقال ملحفة جديد وجديدة، وهو في معنى مجدُود يراد به حين جده الحائل أي قطعه، والجديد مالا عهد لك به، لذلك وُصف الموت بالجديد[3].

نلاحظ إلى هنا أنّ بعض هذه المعاجم يورد المحدث بمعنى الجديد وبمعنى المبتدَع أيضاً وما يجمع هذه الكلمات الثّلاث، صفتان أساسيتان هما الابتداء من الأوّل، والانقطاع عن الغير، حيث نجد في (مقاييس اللّغة) لابن فارس فيما

---

1 – ينظر ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثّاني، ص 796.

2 – ينظر فاضل ثامر: "جدل الحداثة في الشّعر"، مجلة أقلام، العدد الثّالث، 1986، ص 5.

3 – ينظر ابن منظور: لسان العرب، المجلد الأوّل، ص 563.

يخص (الإبداع): الباء والدال والعين أصلان: أحدهما ابتداء الشيء، لا عن مثال، والآخر الانقطاع والكلال1.

وفي لسان العرب "بَدَعَ الشّيء يبدِعُهُ بدْعًا، وابتَدَعَه: أنشأه وبدأه، وقال أبو عدنان المبتدِع الّذي يأتي أمرًا لم يكن بدأه غيره، وفلان بِدْعٌ في هذا الأمر أي لم يسبقه أحد. وأبدَعَت الشاه: أي انقطعت من السّير بكلال أو ضلع كأنّه جعل انقطاعها عمّا كانت مستمرّة عليه إبداعًا أي إنشاء أمر خارج عمّا أعتيد، وقال المليحاني: أبدَع فلان بفلان: إذ قطع به وخذله"2.

غير أنّنا بتتبّع دقيق لمدلول كلّ كلمة من هذه الكلمات ونعني الإبداع والإحداث والتّجديد نجد فروقا في درجة الاختصاص، وفي ذلك يقول أدونيس: "الإبداع أعلى درجة من الإحداث والتّكوين، فالتّكوين هو أن يكون من الشّيء وجود مادي هو إخراج المعدوم من العدم إلى الوجود ... والإحداث أن يكون من الشّيء وجود زماني، أمّا الإبداع فأقدم منهما، لأنّ المادة لا يمكن أن تحصل بالتّكوين، والزّمان لا يمكن أن يحصل بالإحداث لامتناع كونهما مسبوقين بمادة أخرى وزمان آخر وهما إذن مترتبان عليه، وهو أقرب منهما إلى العلّة الأولى فالإبداع إخراج الشّيء من العدم إلى الوجود بغير مادة، فإن له بالنّسبة إلى الإحداث والتّكوين مزيد خصوصي"3.

وبقياس كلمة التّجديد إلى الإبداع والإحداث، نجد أنّها أقلّ مرتبة في الاختصاص منهما بمعنى أنّها أكثر ارتباطًا منهما بما يسبق زمانيًا وماديًا، أي أنّها لا تحمل معنى الانقطاع التّام عمّا يسبق في وجوده، وبعودة إلى لسان العرب بخصوص التّجديد نجد: (وأمّا ما جاء منه في غير معنى الانقطاع:

---

1 – ينظر ابن فارس: مقاييس اللّغة، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، دار إحياء الكتب العربيّة ص 271.

2 – ابن منظور: المرجع السابق، المجلد الأوّل، ص 231.

3 – أدونيس: الثّابت والمتحوّل، تأصيل الأصول، عن التهانوي، ص 143.

– فكقولهم جدّد الوضوء والعهد، وتجدّد الشّيء أي صار جديدا وجدّده وأجده أي صيره جديداً)، فالفعل هنا يقع على شيء كان من صفته القدم والبلى فأخذ صفة طارئة، ونفهم من قوله: الجديد ما لا عهد لك به، أنّه كان موجوداً وكلّ ما في الأمر أنّنا لم نكن على علم به كتسميتنا للموت بالجديد، رغم أنّه موجود سابقًا ولكنّه بالنّسبة لمن يجيئه جديد.

تنتقل سمّة التدرّج هذه إلى مجالي الأدب والنّقد ويأخذ بها بعض النّقاد فيرى أنّه "تترادف الحداثة والمعاصرة والجدّة ترادفًا ينطوي على قدر غير يسير من الاضطراب، ذلك لأنّ الجدّة لا تعني التحوّل الجذري بالضّرورة ولا تحمل بعداً مفهومياً يتّصل برؤيا العالم في كل الأحوال، وقد تنطوي على معنى من معاني النّسخ والتّكرار يتسرب في مدلول التجدّد"[1] من هذا الرأي نفهم أنّ الجدّة أكثر ارتباطًا بالسّابق من مصطلحي الحداثة والمعاصرة الّتي يفترض أنّها بدورها أكثر ارتباطًا من الحداثة إذ أنّ المعاصر زمنياً قد يكون قديماً فنياً.

كما سبقت الإشارة يقابل كلمة (الحداثة) كلمة (MODERNITE) في الفرنسية الّتي جذرها كلمة (MODE) والّتي حورت في اللّغة العربيّة إلى كلمة (موضة) حيث يتعلّق الأمر من جهة بطريقة مستحدثة في الحياة، ويتعلّق من جهة أخرى (بالزّي) غالبًا، إذ أنّ للكلمة معنى آخر في الفرنسية هو الكيفية و"مع أنّ الزّي موقف يرافق الحداثة دائماً، ويعرش عليها فإنّه في الوقت نفسه منهج وتقنية يفرضها عالم الصنعة، العالم الّذي تزداد عندنا هيمنته في العالم كلّه، والانبهار بالزي سمة أساسية لدى الأجيال الفتية في العالم كلّه تكشف عن رغبتها في تأكيد القطيعة بينها وبين الأبوة أو الماضي الّذي يبدو لها، في حركية الحياة

---

1 – د. جابر عصفور: "معنى الحداثة في الشعر المعاصر"، مجلة فصول، العدد 4، 1984 ص 38.

الحديثة الجامحة، وعبر المؤسس الموروث الثّابت، أنّه جامد لا يستجيب لما تطمح له"[1].

وتحمل مشتقات كلمة الحداثة ومنها كلمة (MODE) إيحاء بالموازنة والمقايسة أيضًا حيث: "للزّي خاصية تناف: الزي اليوم أفضل من الزي بالأمس"[2] هكذا يظلّ مصطلح الحداثة محتفظًا بمعنى المقارنة، فيقارن الحديث فنيًا بما يسبقه في الزّمن حتى لو كان هو الآخر حديثًا بالمعنى الفني، إنّ الحديث في كل الأحوال مسبوق بوجود آخر قد يخالفه شكلاً ومحتوى في الوقت نفسه بمعنى أنّ الحديث يتقطع عمّا قبله، ولكنّه ليست بداية مطلقة تمامًا.

يرادف كلمة إبداع عند بعضهم خطأ كلمة (خلق)، ويقـــابلها في الفرنسية كلمة (CREATION) وتعني TIRER DU NEANT أي الإخراج من العدم، ويقود المعنى اللّغوي إلى أبعاد أخرى، توحي ببداية غير مسبوقة، بقفزة إلى المجهول ومغامرة في أرض بكر، لكنّه فعل لا يحمل دائمًا دلالة إيجابية، إذ كما تنطوي المغامرة على احتمال كشف مفيد، تنطوي أيضًا على احتمال خطر كبير، خطر على المبدع الفنان حين يبتلعه العـــدم، وخطر على تراث قـــومه حين يكون هذا الكشف هادمًا أو منافيًا له.

ويقابل كلمة التّجديد في الفرنسية كلمة innovation وفيها يقع التّجديد على الشّيء ذاته كما هو الشّأن بالنّسبة للكلمة العربيّة، ليس في معنى الكلمة مقارنة للشّيء بغيره بل مقارنة لطبيعة لاحقة بطبيعة سابـــقة، لكـــنّ بعضهم يوسّع فـــي هذا المعنى فيرى أنّ "التّجديد قد يعني استحداث أو خلق ظاهرة جديدة

---

1 – أدونيس: الشّعرية العربيّة، ص 109.

2 – المرجع نفسه، ص 110.

مناقضة للقديم وقد يعني التّعامل مع القديم مضموناً جديداً، بمعنى تطويره وتحويره ليخرج جديداً مستمداً مقوّمات جدته من عناصر القديم"[1].

يمكن القول نتيجة لما سبق: ينطلق الإبداع من الفراغ دون أن يلتفت إلى ما قبله فهو إذن فعل تأسيس على التّراث بتجاوزه وتخطيه، أمّا الحداثة فهي إذ تؤسس للقادم تقيسه بما بين يديها إنّها إضافة إلى ما أنجز انطلاقاً منه ومقارنة به، أمّا التّجديد فينصب على ما هو كائن فعلا في سبيل ما ينبغي أن يكنون، إنّه فعل في المنجز في سبيل تطويره وتغييره.

على ضوء هذا التّفريق يصبح من الصّعب التّسليم بأنّه "يمكن أن يرتد الإبداع إلى ترسانة التّراث، إلى المتراكم من منجزات الخصوصية الثّقافيّة المتميّزة وامكاناتها أي – في كلمة – إلى الماضي الحيّ، لا تراث في مقابل (التّجديد) لكنّما التّراث أساسي للإبداع"[2]. وهو مبنيٌّ على أساس من أن الإبداع مجهود قومي "**فكرة الإبداع إذن تنبع من الذّات الجماعية أي من مجتمع قومي محدّد على وجه الخصوص**"[3]. والحقّ إنّ هذا الحكم إنّما ينطبق على الأصالة بمفهومها القومي حيث يعود الفنّان إلى رصيد قومه فيوظّفه في عمليّة الإنتاج، أمّا الإبداع فصفته الأولى القطيعة في كلّ المجالات وهو في مجال الشّعر أكثر إمعاناً في القطيعة من الماضي: "كل إبداع هو إبداع عالم، فالشّاعر الحق هو الّذي يقدّم لنا شعره، عالماً شخصياً خاصاً، لا مجموعة من الانطباعات والتزينات، إذن كل إبداع تجاوز وتغيير"[4].

---

1 – د. عنان عزوان: "النّاقد العربي المعاصر والموروث النقدي"، مجلة الآداب، العدد الأوّل 1-3-1986، ص 130.

2 – د. أنور عبد المالك: "الإبداع والمشروع الحضاري"، مجلة فصول، العدد الثّالث، 1984 ص 114.

3 – المرجع نفسه.

4 – أدونيس: "مقدّمة للشّعر العربي"، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 100.

الإبداع بهذا المفهوم انقطاع عن السّابق ومواصلة تحقيق لهذا الانقطاع باستمرار، مجال المبدع ليس ما هو مشترك بل ما هو مختلف، ممّا يضيف إليه صفة أخرى تخرجه من إطار ما هو جماعي قومي، إنّها صفة التفرّد: "مشروع المبدع هو التفرّد، لكنّ التفرّد يبقى نظريّة إذ بمجرّد أن يتحقّق تنتفى إمكانية التّواصل نخرج من اللّغة، لذلك لابدّ من التفرّد حتى عبر اللّغة المشتركة"[1].

تجدر الملاحظة بعد ذلك أنّه غالباً ما يتمّ فهم (التّجديد) و(التجدّد) بقدر كبير من الاضطراب، فمثلاً يقرّر البعض قائلاً: "أحسب أنّ الشّعر عموماً والشّعر العربيّ على الخصوص كان دائماً في حالة تجدّد بوصفه كائنًا حيًّا تجدّد ينبع من داخله بالدّرجة الأولى غير بعيد عن مؤثرات خارجية في ذلك التجدّد أو تعميق توجّهه هذه الوجهة أو تلك، اختار كلمة التجــدّد لا التّجديد وثمّة فرق فالتجدّد عمليّة حيويّة ذاتية، والتّجديد عمليّة آليّة مفروضة، وبين الاثنين من الفرق ما بين الفنّ والصنعة، ما بين الخلق والتشكيل"[2].

وفي رأينا أنّ صفة الآلية يتسم به التجدّد لا التّجديد، ذلك أنّنا في الكلمة الثّانية نملك درجة من النّزوع والرّغبة، في حين أن تجدّد الشّعر يتمّ بمعزل عنّا، أي دون فعل مغيّر، إذ كيف يقال إنّ الشّعر كائن حيّ، دون الاهتمام بمن نشط دورة الحياة في هذا الكائن ونعني به الشّاعر، إنّ حياة الشّعر هذه لا يمكن أن تنشأ تلقائيًا، فهو ظاهرة غير معزولة عن صانعها، ذلك أنّ حكماً من هذا القبيل إنّما يصدر عن نظرة قديمة إلى الشّعر باعتباره ظاهرة قائمة بذاتها يأتي الشّاعر بعدها في المرحلة الثّانية من حيث الأهميّة، حيث الشّعر نموذج سابق يُتَّبع وعلى الشّاعر أن يخضع له ويتقيّد به، من هنا أُتُهِم الشّعراء المجدّدون

---

1 – أدونيس: المرجع نفسه، ص 101.

2 – د. عبد الواحد لؤلؤ: "حوار الأشكال الشّعرية الجديدة"، مجلة أقلام، العدد الأوّل، 1986 ص 71.

بالإحداث. كذلك الشّأن بالنّسبة لما يتعلّق بالتّفريق بين (الجديد) و(التّجديد) حيث يرى أنّ "في الشّعر جديداً، ولكنّ ليس في الشّعر تجديد، ذلك إذا أخذنا كلمة التّجديد بمعناها الحرفي وهو أن يحلّ الجديد محلّ القديم، بحيث تزول عن القديم معالم وجوده كلّها أو بعضها"[1]. أمّا الحقيقة فهي أنّ الجديد لا يتمّ بدون روح مبادرة مجدّدة كما أنّه لا يفرض نفسه إذ "ليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشّعر نستمد منه القواعد والمقاييس والقيّم الشّعرية الثّابتة المطلقة، ليس هناك بالتّالي خصائص أو قواعد تحدّد الشّعر..... الوجود الحقيقي هو الشّاعر، فالشّعر أفق مفتوح، والشّاعر المبدع يزيد في هذا الأفق أن يضيف إليه مسافة جديدة"[2].

مجال التّجديد:

من أين يبدأ التّجديد في الثّقافة عموماً وفي الشّعر على الخصوص؟

هل من الشّكل أم من المضمون على افتراض أنّ لهما مفهومين واضحين لدى الجميع؟

إذا قلنا من الشّكل فهل تبدأ من اللّغة أم ممّا عداها من أدوات فنّيّة؟ وإذا قلنا من المضمون فهل من القضايا الذّاتية أم من القضايا الموضوعية أم ممّــــا سواهما نبدأ – أم لعلّ التّجديد يبدأ من هذا كلّه متحد، على أساس أنّ العمل الفني كلّ لا يتجزأ؟

الحق أنّه بالرّغم من وجاهة الفكرة الأخيرة والتفاف الآراء حولها خاصّة في المرحلة الأخيرة إلاّ أنّها لم تطبق دائماً، بل يمكن القول إنّها لا تزال – في أغلب الأحيان حبيسة النّظرية حتى إذا جئنا إلى النّاحية العمليّة وجدنا الفصل

---

1 – د. زكي نجيب محمود: مع الشّعراء، دار الشروق، ط3، 1982، ص 139.

2 – أدونيس مقدّمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 107.

بين أركان العمل الفني بيّنة ووجدنا التّركيز على جانب دون الآخر لا يزال قائمًا.

إنّ الاختلاف في وجهات النّظر حول نقطة البدء قديم ولا يزال مستمراً، وهو نتيجة طبيعية حيث تختلف هذه الوجهات باختلاف درجة أهميّة أي جانب من العمل الفني عند طائفة بعينها، فمنذ تعريف الشّعر أنّه "الكلام الموزون المقفى – كان معنى ذلك أنّ التّجديد خارج هذه القاعدة، كأنّ الأمر بشكل ما حصر لمعنى الشّعر في قالبه، وبإمكان الشّاعر أن يأتي بجديد غير هذا شريطة أن لا يخرج عن القاعدة هذه.

هل معنى هذا أن عمل الشّاعر يقتصر على مجال المعاني فقط؟

إنّ نصّ الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق يصادفها العجمي والعربيّ والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتميّز اللّفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وصحة الطبع وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة وضرب من الصبغ وجنسٌ من التّصوير". هذا النصّ يُقصى الحكم بأنّ الشّعر إنّما يهتمّ بالمعنى فحسب، وهو يذهب في الإهتمام بالشّكل أبعد من الوزن والقافية، إذ تحدّد العبارة الأخيرة أنّ الشّعر لا يقتصر على أداة من أدوات الشّكل، إنّه أي الشّعر هو الشّكل ذاته، ذلك أنّ المعاني معروفة ليست في حاجة إلى تجديد، فهل معنى هذا أنّ الحريّة في مطلق الشّكل؟. إنّ ما نفهمه من خلال النصّ هو أنّ جزءاً من الشّكل ثابت، بحيث الشّأن كلّه في إقامة الوزن، أمّا باقي الشّكل فمتحرّك ويمكن تجديده بالتميّز في اللّفظ ...الخ، وعليه فقد: "كانوا يعطون المعنى وجوداً أوليًا سابقًا لكلّ تحقق فني، والمعنى لديهم –كونه كذلك– مادة للشّعر، لذا فقد أخذ العربيّ عامّة بنظرية الجاحظ في المعاني المطروحة في

الطريق فالشّعراء حسب هذه النّظرية لا يتفاضلون بالمعاني فهي مشتركة بينهم إنّما يتفاضلون بتصويرها وتزيينها"[1].

الملاحظ على هذه النّظرة الّتي حكمت النّقد والشّعر في البداية أنّها في الأغلب لا تركّز على العمل ككل بل على جزء منه مثلاً في اللّفظ والمعنى وقد تذهب إلى أبعد من ذلك، ولكنّها في كل الأحوال نظرة تجزيئية، لا تنظر نظرة شاملة للعمل ويمكن القول إنّ نظر النّقاد البيانيين كان في أوّل الأمر مصوباً بالأكثر إلى الصّناعة الشّعرية، والجماليّة الشكليّة، فاهتموا بأحكام اللّفظ، وعلاقته بالمعنى وبالقافية والبيت، وما يجب على الشّاعر أن يتميّز به في كل غرض من أغراض الشّعر كالمدح والهجاء والغزل والعتاب والوصف وسواها.

مع عمود الشّعر كما حدّده المرزوقي مثلاً تنتقل النّظرة من الجزء ممثلاً في اللّفظ والمعنى إلى أجزاء أخرى من النصّ، من اللّفظ الى الوصف والتّشبيه والاستعارة، ومن المعنى إلى الصدق فيه وإلى مناسبة الوصف للموصوف ثمّ المقاربة في التّشبيه ...الخ.

تنقل هذه النظرةُ الرؤيةَ بدرجة ما من حيّز اللّفظ والمعنى إلى حيّز الشّكل والمضمون، ولكنّ تظلّ تحكمها سمّة الفصل بين الأجزاء فهي إذ تجاوزت اللّفظ إلى باقي الأدوات الفنّية، وتخطت المعنى إلى باقي محتويات المضمون، ظلّت تفصل كل طرف على حدّة كما يعبّر أبو هلال العسكري: "الفصاحة والبلاغة مختلفتان وذلك أنّ الفصاحة تمام آلة البيان فهي مقصورة على اللّفظ لأنّ الآلة تتعلّق باللّفظ دون المعنى، والبلاغة إنّما هي إنهاء المعنى إلى القلب فإنّها مقصورة على المعنى". ليس هنا مجال تبرير هذه الظّاهــرة ونعني بها

---

1 – د. جودت فخر الدين: "شكل القصيدة العربيّة حتى القرن الثّامن الهجري"، دار الآداب بيروت، بدون تاريخ، ص 23.

صفة الفصل بين أركان القصيدة، لكنّ الأهم من ذلك أنّها ركّزت على طرف دون الآخر في مجال التّجديد، تجديد الشّكل دون المضمون.

على يد عبد القاهر الجرجاني يتوحّد طرفا المعادلة، وتلتقي أجزاء كل طرف أيضاً وذلك بإثبات مبدأين أساسيين، **الأوّل:** أنّ البلاغة لا تقوم على اللّفظ لذاته ولا على المعنى لذاته، بل على طريقة نظمها، **والثّاني:** أنّ النّظم لا يعني الإجادة في سبك الألفاظ ورصف العبارات، بل في ترابط كلّ منها مع غيره وما يوحي به هذا الترابط خلف الوصف وخلف العبارة.

هنالك جهود أخرى للجرجاني غير هذين المبدئين، ولغيره من النّقاد حاولت على نحو ما البناء على نظرية عمود الشّعر وأفلحت، وحاولت أحيانًا زحزحته ولكنّها أي النّظرية كانت قد تأصّلت فتمكّنت.

إنّ نظرية عمود الشّعر الّتي بدأت مركّزة على الشّعر، بمعنى أنّ جهدها كان ينصب على القصيدة ذاتها، فلا تحكم عليها بقواعد من خارجها أخلاقيّة كانت أم اجتماعيّة هذه النّظرية ساهمت هي نفسها مع مرور الزّمن في نقل النّظرة إلى خارج النصّ وذلك بعد أن أصبحت قواعد ثابتة لا تجاري الشّعر بل على الشّاعر أن يعود إليها فـــ "**هذه خصال الشّعر عندهم فمن لزمها بحق وبنى شعره عليها فهو الشّاعر المفلق كما يذكر المرزوقي**".

يثير هذا الموقف السّابق ردّ فعل آخرين من أمثال ابن رشيق، فيدعو إلى نبذ الاتّباع ومسايرة الحاضر: "وليس بالمحدث من حاجة إلى أوصاف الإبل ونعوتها والقفار ومياهها، وحمر الوحش والبقر والظّلمات والوعور، وما بالأعراب وأهل البادية لرغبة النّاس في الوقف عن تلك الصفات، وعلمهم أنّ الشّاعر إنّما يتكلّفها ليجري بها على سنن الشّعراء قديماً".

من صلب نظرية عمود الشّعر إذن نشأت نظرية الاتباع والإبداع، فقد صار على الشّاعر أن يجري شعره على مذهب الأوائل لا يفارق عمود الشّعر المعروف وهو عندها الشّاعر المفلّق أو يخرج عليه فيُسمى محدثًا ويُسمى شعره

بدعة، هكذا انتقلت المعادلة من العلاقة مع داخل النصّ إلى العلاقة مع خارجه أي من العلاقة مع الألفاظ والمعاني إلى العلاقة مع الماضي ممثلاً في مذهب الأوائل، ومع القواعد المسبقة ممثّلة في عمود الشّعر فالثّورةِ عليها، وهي العلاقة المبسطة مع كل من التّراث والتّجديد.

لا يجب أن يفوتنا أنّ هذه العلاقة هي الوجه الآخر لعلاقة الذّات مع الآخر لعلاقة الفرد مع الجماعة، يمثّل الطّرف الأوّل ضمير الغائب في (فهو)، ويمثّل الطّرف الثّاني ضمير الغائب في (عندهم) من خلال قول المرزوقي السّابق وعلى هذا الأساس يمكننا القول: "لقد كان أوائل النّقاد ينزعون إلى التّحديد وإقامة القواعد العامّة للتفريق بين الحسن والقبيح، فلم ينظروا إلى الشّعر كعمل فردي بل سعوا إلى تقديره كقيمة متّصلة بذات جماعية، لذلك كان لابدّ من وجود شكل شعري سابق للقصيدة، إنّه ذلك العام الجوهري الّذي لا يمنحه الشّاعر سوى خاص عرضي"[1]. يعني الأمر أنّ للشّاعر مجالاً خاصًا يبدأ منه ولا يتجاوزه وكما أنّه ليس للفرد بالقياس إلى الجماعة إلا قيمة ثانوية، فكذلك عمله محصور في العرض وليس في الجوهري الّذي هو الأساس في النّشاط الشّعري كلّه، أمّا فيم يتمثّل الجوهري والعرضي؟ ففي كون الأوّل معنى جماعيًا عامًا، وفي كون الثّاني هو ألفاظ الشّاعر، "إذا كان المعنى العام جوهريًا فالمعنى الخاص رداء تزييني له معنى ذلك أنّ المعنى الخـــــاص لا وجود له فعليًا، إنّ وجوده مفترض يوهم به المظهر الخارجي، ويعني أيضًا أنّ الشّاعر لا ينفرد معنويًا وإنّما تتحقّق فرادته في مستوى اللّفظ، ذلك هو منظور النّقد التّقليدي الّذي قرّر استحالة التفرّد المعنوي، وأقرّ بإمكانية التفرّد اللّفظي انطلاقًا من المسلمة الشّهيرة بأنّ حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، وإذا كان التفرّد

1 – د. جودت فخر الدّين: المرجع السابق، ص 33.

الأوّل جوهرياً فالثّاني سطحي، واستحالة الأوّل إلى جانب إمكانية الثّاني تنفيان الشّعر الفردي، لتقولا إنّ الشّعر تراث جماعي"[1].

يفيدنا هذا أنّ صيغة اللّفظ والمعنى وأفضليّة الأخير ظلّت تحكم الشّعر وإنّ بشكل مختلف من فترة لأخرى ولم تلغ تماماً، حيث توسّعت إلى معادلة ذات حدود كثيرة، معادلة تظلّ الغلبة فيها لطرف دون الآخر، للماضي دون الحاضر للجماعة على الفرد والاتّباع على الإبداع، وكما ليس بوسع الشّاعر أن يبدع أكثر ممّا كان، كذلك لم يكن بإمكان دعوة مثل دعوة ابن رشيق على مستوى النّقد أن تلقى صدى، فقد ظلّت هي ومثيلاتها استثناءات ومحاولات تدعو إلى الالتفات للحاضر بمعانيه الجديدة. وللفرد بقدراته الخاصّة، ذلك أنّ كلّ الظّروف ترجح الكفة حينها لصالح النّظرة السّابقة.

يبقى هذا المنظور مقصوراً على القيمة الجماليّة سواء مع بداية ظهوره على شكل الصّيغة المبسطة (اللّفظ والمعنى) أم بعد تطوّره انتهاء بمعادلة الاتّباع والإبداع. لكنّ ماذا عن النّاحية الموضوعيّة والاجتماعيّة وقضايا الحياة اليومية؟.

ثمّ ماذا عن النّاحية الذّاتية ممثّلة في القضايا الخاصّة وفي الجانب النّفسي .. الخ.

لم يكن من مصلحة تلك النّظرة إلى الشّعر أن تهتم بهذه النّواحي لأنّ مجرّد الاهتمام بها يعني إتاحة الفرصّة للتّجديد، لأنّ هذه النواحي ذاتها متغيرة، بينما المطلوب التمسّك بالقديم وكلّ من يراجع تفكيرنا القديم في الشّعر يدرك أنّ الوعي بالدّور الاجتماعي له لم يشغل أحداً من النّقاد بحيث يفرض عليه هذا الوعي تقدير القيمة الاجتماعية للعمل الشّعري الّذي يتحدّث عنه إلى جانب القيّم الّتي تحظى منه بأكبر اهتمام ... كل ما يمكن أن نقرّره هو أنّ تفكير النّاس

---

1 – د. جودت فخر الدّين: المرجع السابق، ص 83– 84.

في الشّعر سواء في ذلك النّقاد والشّعراء أنفسهم لم يبرز القيمة العمليّة للعمل الشّعري فلم يكن موقف الشّاعر من الحياة ووجهة نظره فيها، وفيما يعيش النّاس من قضايا موضع نظر وتفهّم وتقدير[1].

الشّعر بهذا المفهوم يوازي الحياة الاجتماعيّة، ألم نقل يعلو عليها، إنّها هي الّتي تهتمّ به وتتّبعه، أمّا هو فقد يتأثّر بها دون وعي ولكنّه لا يتبعها أو يوليها تقديراً كبيراً "…. فجمال القصيدة الجاهلية لا يتّصل بما تعبّر عنه، بقدر ما يتّصل بالحنين الدّاخلي الّذي يوجهها ويحييها، إنّها قصيدة تحبّ لذاتها لا للموضوعات الّتي تتناولها"[2].

نتحدّث هنا عن القصيدة الجاهلية باعتبارها نموذجًا احتذاه الشّعراء العرب فيما بعد فأصبحت القصيدة عندهم تُقيَّم بمدى مطابقتها للنّموذج، لذلك تمّ الانتقال من النّظر إلى القصيدة في ذاتها إلى النّظر إليها مقارنة بسابقاتها، من داخل القصيدة إلى خارجها ومن حاضر الشّعر إلى ماضيه. يتحاور النصّ في ظلّ هذه النّظرة مع تراثه، ولكنّه لا يتحاور مع حاضره إنّ حواره مع التّراث يتيح له أن يقوى، لكنّ عدم حواره مع مرحلته لا يتيح له أن يتجدّد، إنّه إذ يأخذ من التّراث القواعد المسبقة، يضطر أن يأخذ منه المحتوى أيضًا باعتبار أنّهما لا ينفصلان ويمكن لرأي معترض هنا أن يقول أنّ مجرّد الحوار مع التّراث فيه تجديد على أساس أنّ في ذلك إغناء للتّجربة وهذا صحيح، ولكنّ الصّحيح أيضاً هو أنّ التّجديد يكتسب قيمته بالدّرجة الأولى من انسجامه مع الزّمن الحاضر.

مع العصر العباسي يأخذ المنظور مساراً مختلفًا بعض الشّيء، إذ تذوب قليلاً القيود الّتي تشدّ الفرد أو تذوّبه في الجماعة. "كان داء العصر على الصّعيد الإبداعي الشّعور الطاغي بالحاجة إلى الاستحداث والتّجديد، وكان على الصّعيد

---

1 – ينظر د. عز الدين اسماعيل: "الشّعر في اطار العصر الثوري"، ص 9.

2 – أدونيس: مقدمة الشّعر العربي، ص 32.

الاجتماعي الشّعور أنّ هناك هوّة بين الشّاعر والآخر. وقد عمل التطوّر الاجتماعي، وتزايد السكّان وتجمّعهم في (المدينة) على إضعاف الصّلات الحميمة بين الشّاعر والآخر... ساعد كذلك على تنمية العلاقات الّتي تمليها الحاجة المادية وجملة الضّرورات الّتي تنشأ من تشابك الحياة الاجتماعية"[1].

ولكنّ يجب التّأكيد هنا أنّ هذا التحوّل تمّ على صعيد الشّعر وليس على صعيد النّظرية النّقدية، أو بالأحرى كان على الصّعيد الأوّل أسبق وأعمق، بل إنّ حكم النّقد على هذا التحوّل في علاقة الشّاعر الفرد بالجماعة وفي علاقة الشّعر بالحاضر كان غالبا من قبيل إذا كان هذا شعرا فما قالت العرب باطل.

يمكن أن نتساءل الآن هل كان الشّاعر في فترة التحوّل هذه على وعي تام بدور الظّروف الجديدة في شحذ تجربته الشّعرية؟ الحقّ أنّه لم يكن على وعي كاف، ذلك أنّه إذا كانت الظّروف الجديدة على قوّتها واختلافها قد لفتت انتباهه وأثّرت في بعض مفاهيمه، فإنّ التّراث الماضي بقوّة سيطرته، كان له دوره في الإبقاء على بعض القيود الّتي تشد الشّاعر عن الالتفات الكامل لعصره خاصّة وهو لم يجد نظريات نقدية مجدّدة وقويّة تعضده، وعلى أيّة حال "فالشّعر الصّادق –مهما كان تعبيراً ذاتياً– إنّما يمس من قريب أو من بعيد ظروف الحياة الاجتماعيّة الّتي تعيشها الجماعة سواء أكان الشّاعر نفسه على وعي بهذه الحقيقة أم لم يكن"[2].

المهمّ أنّه في هذه الفترة تمّ قيام شبه علاقة كاملة بين الشّعر والتّراث من جهة وبين الشّعر والظّروف الاجتماعية المستجدّة، لعلّها لم تكن علاقة قويّة ولكنّها في كلّ الأحوال تعتبر جذوراً أوليّة لعلاقة مكتملة وقويّة، فقد مهّد العصر العباسي بل ظهرت فيه البذور الأولى لحركات التّجديد، الّتي كانت نتيجة طبيعية

1 – المرجع نفسه، ص 38.

2 – د. عز الدين اسماعيل: الشّعر في إطار العصر الثوري، ص 9.

للتحوّل العميق في الحياة العباسية وما تلاها، مع بعض التحفظ حول ما سمي بعصر الانحطاط، إذ يكاد يكون هناك إتّفاق بأنّ الشّعر بلغ في هذا العصر درجة من التدني لا مثيل لها في تاريخ الشّعر العربي. لكنّ هناك من يرى أنّه انحطاط بالقياس إلى العصر العباسي فقط وما قبله، وإلى فحول الشّعراء القدامى ممّن وصلوا بالشّعر درجة عالية من الإحكام والجودة في كافة جوانبه، "لكنّها بكلّ تأكيد ليست انحطاطاً بالقياس إلى البارودي، إنّها على الأقل حقّقت تطويراً في بنيّة القصيدة، وفي اللّغة الشّعرية، أمّا البارودي فقد تجاهل هذا التّطوير وعاد إلى الأشكال الشّعرية القديمة"[1]، وبالرّغم من الاهتمام البالغ لعصر الانحطاط بالشّكل والصنعة، فإنّ ذلك ليس ممّا يعيب الشّعر - حسب هذا الرأي- إذ الصنعة عند ابن رشيق أفضل من المطبوع وقد كان فيها مسايرة للعصر ممّا سهّل المعاني وجعل الكلام مأنوساً، كما أنّ لغة القصيدة تطوّرت باستعمال العاميّة، وأنواع أخرى تعبيرية مثل الموشّح والدوبيت والكان كان والزجل والمواليا، كما أن تحوّل القصيدة - حسب الرأي نفسه - إلى مقطوعة ذات فكرة واحدة مهد لوحدة القصيدة على هذا الأساس يرى أنّ فترة الإحياء وشعر البارودي ليس ممّا يدخل في مفهوم التّجديد لأنّها أعادت أشكالاً قديمة متطابقة مع زمن مضى في حين أنّ التّجديد جذري وكامل. هكذا نفهم من الرأي أنّ في عصر الانحطاط تجديداً وفي فترة الإحياء ارتباطاً كلياً بالتّراث، وهو رأي ربّما احتوى على قليل من الصّحة، لكنّ نقطتين أساسيتين ينساهما تلغيان هذا الزّعم: فهو أوّلاً إذ يتكلّم عن الظّروف المعاصرة الجديدة في -فترة الإحياء وما قبلها- ينسى أن يضعها في الاعتبار وتتمثّل هذه باختصار شديد في تخلّف لا تعبّر عنه إلاّ كلمة انحطاط، فهل تعني مسايرة العصر وظروفه أن ينحط الشّعر أيضاً فيتحوّل إلى زخرف في الشّكل من جهة وخواء في

---

1 - أدونيس: الثّابت والمتحوّل - صدمة الحداثة، ص 55.

الموقف والمضمون؟ لقد كانت ظروف العصر موضوعية اجتماعية ... الخ، وليست شكليّة، لذلك احتاج الأمر عودة إلى الرصانة والجدّية في الموقف أيضًا، فتميّز شعر الأحياء وعلى الأخص شعر البارودي بالمتانة وقوّة الدّيباجة إلى درجة تضارع أو تفوق أحيانًا القصيدة العباسية، وذلك أنّ شعرا بقيم ومواقف تناسب العصر أفضل –حتى لو كان يتمسك بقواعد قديمة–، من شعر تحوّل إلى محض شكل زخرفي ولعب بدون مضمون وهذا ما لا يقتضيه العصر.

ثانيًا: أنّ هذا الرأي يعتبر التّجديد شاملاً وجذريًا أو لا يكون، وفي رأينا أنّ التّجديد هنا في القدرة على مزاوجة المضمون الجديد ببعض من أدوات الشّعر ولغته القديمة ممّا كان لا يزال يحتفظ بقوّة الحياة، وربّما قيل إنّه ليس بالإمكان الحديث عن محتوى جديد إلاّ بلغة جديدة وشعر جديد. وفى رأينا إنّ هذه نظرة حداثية لا تنطبق على شعر فترة الإحياء ولا على الظروف المصاحبة له والّتي كانت في حاجة إلى التّجديد، تجديد لم يكن من الممكن أن يأتي كاملاً لأنّه لم يمهد له قبلا فكانت عملية الإحياء هي التّمهيد الّذي جاء بعد أن مالت الكفّة لصالح الشّكل والصنعة فأمالت، ولو لم يكن لعملية الإحياء من فضل إلاّ تأجيج النّقد حولها ومعارضة الشّعراء التّالين لها بالتّجديد الكامل لكفى به فضلا.

أوّل النتائج الّتي ظهرت العمليّة الإحياء – وإن بشكل معاكس– تمثّلت في جماعة الدّيوان وقد تركز عملها في حركة ذات اتجاهين. مع الماضي خاصّة السّابق للجماعة مباشرة، وذلك بالنّقد والدّراسة، ومع الحاضر بالدّعوة إلى التّجديد عن طريق الاحتكاك بآداب الآخرين وسلوك طريق الابتكار والاعتماد على الذّات. وقد انتقدوا شعر سابقيهم في كونه يتّسم بالتفكّك: فليس فيه وحدة في القصيدة، وليس ما يجمعه سوى الوزن والقافيّة، فهو ألفاظ لا تجمعها فكرة واحدة وأبيات متفرقة يستقلّ كل منها بنفسه، وفي كونه يبالغ في المعنى ويشتّت في الحقائق، وفي أنّه مقلّد بتكرار القوالب الجاهزة، فلا تظهر شخصيّة الشّاعر قدر ما تظهر شخصيّات من تتبعهم وتأثّر بهم. واعتمدوا في التّجديد على قراءة

شعر الآداب الأجنبية بلغاتها المختلفة، ودعوا إلى إقامة حدّ بين العهد القديم والعهد الجديد، من حيث المضمون بالتّعبير عن الذّات ومكنونّاتها، والتّعبير عن الرّؤية الخاصّة للحياة على اختلاف أوجهها دون التقيّد بنظرات الغير، ومن حيث الشّكل بعدم التقيّد بقالب الشّعر القديم، إلاّ أنّ تحرّرهم منه انحصر إلى حدّ ما في القافية وذلك بتنويعها، وباختصار كانت دعوة إلى اعتبار العمل الفنيّ كلاّ متحداً، وإلى اعتبار الشّاعر الفرد ذا دور إلى جانب الجماعة، غير أنّها ظلّت دعوة في مجال التّنظير ولم تخرج في الأغلب إلى حيز التّطبيق.

أما جماعة أبولو الّتي اعتُبرت بشكل ما امتداداً وتعميقًا لجهود خليل مطران فقد تميّزت جهودها من حيث الشّكل بتنويع القافية والوزن أيضاً ضمن القصيدة الواحدة واعتبرت أنّ الشّعر ليس هو الكلام الموزون المقفى فقط، وعمّقت مفهوم الوحدة بين المعنى والمبنى، كما شجّعت الشّعر المرسل، وكتابة الشّعر القصصي والرّمزي ممّا دعم اللّجوء إلى استلهام الرّموز التّاريخية، والإشارات الموحية والاهتمام بالأساطير، لذلك كان تجديد هذه الجماعة أكثر وأعمق ممّا فعل سابقوها، ولعلّ أبرز ما قامت به أنّها ساعدت على تبين المذاهب والاتّجاهات في الشّعر العربيّ المعاصر لهذه الحركة والّتي تلاها"[1] وتميّز كلّ ذلك بشموليته للعمل الشّعري ككلّ مع تطويره.

يختلف الموقف من شعر المهجرين وتنظيرهم له، فيرى البعض أنّ دبيب العافية بدأ مع بواكير هذا القرن على أيدي أبناء العربيّة في المهجر، ويؤكّد أنّه دبيب عافية ولا نهضة ولا يقظة ولا انبعاث، خمر عتيقة في دنان جديدة، تراث أربعة عشر قرناً صيغ في قوالب جديدة ترفده ثقافة غربية[2]. بينما يرى رأي

---

1 – د. محمد مندور: "الشّعر المعاصر بين التّقليد والتّجديـــــد"، كتاب العربي الثّالث عشر، آراء حول قديم الشّعر وجديده، 1982، ص 131.

2 – ينظر عبد الواحد لؤلؤة: "حوار الاشكال الشّعرية الجديدة "، مجلة الأقلام، العدد الأول 1986، ص 71.

أنّه مع المهجريين ظهر شعر رافض للأطر كاشف للحقائق، وحملت لغته معنى طلب الحريّة والثّورة على القيود بكلّ أنواعها والدّعوة إلى الاستبطان والتأمّل اليومي بخلفية ميتافيزيقية، ولاحت بوادر القصيدة النّاضجة كما هي في شعر المعاصرين[1]، وفي رأينا أنّ المهجرين لم يجددوا الشّعر أو بالأحرى الشّكل بالدّرجة الّتي لمسوها في أرض المهجر بحكم اختلاف الأرضيتين فلم يكن واقعهم الأصلي طيّعا ليتقبّل ذلك مرّة واحدة، لكنّهم مع ذلك استطاعوا أن يدفعوا بالشّعر قليلاً باتجاه التّجديد في الرّؤية الفنّيّة خاصّة.

يختلف النّقاد أيضاً ودعاة التّجديد حول شعر التّفعيلة الّذي ظهر مع نهاية العقد الخامس، هل هو تجديد حقيقي، أم أنّه لم يصل إلى ما وصلت إليه المحاولات الّتي سبقته، فيرى أنّه تجديد حقيقي وشامل، وأنّ ظروفاً عديدة حضارية زمنيّة وسياسية واجتماعية مهّدت لنازك الملائكة وللسياب أسباب التّجديد "ومن إصرارهما على التّجديد وصلا إلى ترتيب مغاير للشّكل المألوف يقترن بثورة عميقة في المضمون ... بعد أن فرض الزّمن تغييراً شاملاً في الموضوعات الشّعرية ... فانفتحت على ما في الحياة كلّها وبحقبة زمنيّة قياسية استطاعا وآخرين أن يوقفوا من اندفاع الغنائية وتدفقها"[2] لكنّ رأياً آخر يرى غير ذلك فيقول: **"يبدو مضحكاً القول إنّ بداية الشّعر العربيّ الحديث قامت على تغيير في نسق التفعيلة كما تزعم نازك الملائكة، وكما جرى وراء زعمها معظم الباحثين في الحركة الشّعرية الحديثة"**[3] ويضيف إنّ أبا نواس وأبا تمام كانا أكثر حداثة من نازك الملائكة في كلّ شعرها.

---

1 – ينظر د. خالدة السعيدة: حركية الإبداع، ص 32-33.

2 – د. جلال الخياط: "مراجعة لحركات التّجديد في الشّعر العربي، مجلة الأقلام، العدد الأوّل 1986، ص 97.

3 – أدونيس: سياسة الشعر، ص 176.

وفى رأينا: إنّ ربط حركة التّجديد الأخيرة بمبادرة بعض روّاد شعر التّفعيلة مجانب للصواب ذلك أنّ هذه الحركة في بدايتها وعلى الأخصّ مع بواكير أعمال بعض روّادها لم تخرج عن إطار التّعريف القديم للشّعر أنّه الكلام الموزون المقفى، وكلّ حريّة هذا الشّعر تمثّلت في عدد التّفعيلات وتنويع القوافي.

أمّا بوادر التّجديد الأكبر في رأينا فقد بدأت من خلال الصّراع بين جناحين في تيار المجددين أحدهما يركّز على المحتوى والموقف عن طريق دعوة الالتزام والواقعية وهي الدّعوة الّتي كان من أبرز متبنيها **مجلة (الآداب)** والثّاني يدعو إلى القصيدة الكلّيّة وإلى توظيف تقنيات جديدة إمّا بتطويرها من التّراث أو باقتباسها من الآداب الأجنبية، كالرؤيا والرّمز والصّورة المركّبة ... الخ، وأبرز من دعا إلى ذلك **مجلة (شعر)**.

ظلّ هذا الصّراع بين جناحي مرحلة ما بعد شعر التّفعيلة، وقد كان طبيعياً بعد نكبة فلسطين وما تلاها من أحداث، أن جاءت هذه الصدمات من القوّة بحيث أحدثت انقلابا في المفاهيم، "ولم تكن الحدّة الصّراعية الّتي ميّزت ما بين التّقليد والتّجديد في صياغتها الجديدة بعد ظهور الواقعية إلاّ كناية عن نضوج حركة التّجديد الشّامل للعمل الأدبي والشّعري ووقوفها على أعتاب صياغة انقلاب كامل على الرّؤية التّقليدية"[1]. وبذلك انتُشلت القصيدة من السّطحية والتّجديد الشّكلي الّذي أدى بها إلى الخطابية والضحالة، ولاح أنّ صيغة جديدة ومغايرة للتّجديد بدأت تتضح، وذلك بتبني فكرة التّجديد الشّامل للعمل الأدبي والشّعرية ومع بداية السّبعينات وتحت ظلّ تيارات الحداثة على اختلاف مفاهيمها إضافة إلى التأثّر بالبنيويّة بدا أنّ الجناحين يسيران إلى توحيد الرّؤية:

---

1 – محمد الأسعد: "بحثًا عن الحداثة"، مجلة الآداب، 1-3-1986، ص 135.

بحيث أصبح فهم القصيدة فهماً للعالم وأصبح كشف العلاقات في النصّ كشفاً للحياة باختلاف مجالاتها.

ولكن لابدّ من ملاحظة أنّ هذا الفهم رغم دعوته إلى شمولية العمل الفني والشّعري ووحدة الشّكل والمضمون – على أساس أنّه ليس هناك شكل مستقل أو مضمون مستقل– رغم ذلك نلاحظ أنّ أصحابه يفضّلون بل يركزون على أنّ بداية التّغيير تكون من الشّكل. فمثلاً يتساءل أدونيس ما علاقة الشّعر بالواقع؟ ويجيب إنّها علاقة ليست عمليّة، وليست اقتصاديّة وليست عمليّة إنّ علاقة الشّعر بالواقع لغوية– فنيّة، كل تغيير إذن في علاقات الشّعر يتضمّن بشكل غير مباشر تغييراً في علاقات الواقع[1].

ويضيف أدونيس في مكان آخر: "إنّ الفرق بين العامل والشّاعر، في أنّه إذا كان كلّ منهما يعمل لمزيد من التقدّم، فإنّ لكل منهما خصوصية، ليست في "المضمون" الّذي يعملان من أجل تحقيقه بل في "الطّريقة" الّتي يعبّر كلّ منهما بواسطتها عنه، وتتمثّل طريقة التّعبير عند الشّاعر في إتقان عمله وأدواته، أي في أن يجيد استخدام أدوات ويخرج عمله بالشّكل الأكثر كمالاً في الكتاب الشّعرية[2].

ومن بين أدوات الشّكل يتمّ – وفق هذا المنطق – التّركيز على اللّغة، يقول الدّكتور كمال أبو ديب: "لقد كانت التّجليات الاسميّة للفعل الثّوري، عبر التّاريخ (وأقصد هنا الفعل الثّوري والحقيقي، الشمولي والجذري) تجليات في اللّغة ... ولعلّ الحركات التمردية في العالم العربيّ أن تكون أخفقت بالضّبط لأنّها لم

1 – ينظر أدونيس: سياسة الشّعر، ص 157.

2 – المرجع نفسه، ص 160، 161.

تخلق باللّغة في ميدان الثّورة، بل واجهت البنية اللّغوية التّقليدية بأفكار وأطروحات تمرّدية ذات بنيّة لغويّة تقليديّة لا ثوريّة"[1].

ويذهب أدونيس بالفكرة أبعد حينما يؤكّد: "لا يمكن التّعبير عن حدث يومي باللّغة اليوميّة الشّائعة، لأنّ ذلك جديد وهي شائخة... وفي هذا نفهم دلالة القول أنّ الشّاعر يجدّد اللّغة، ويعطي الكلمات معنى أنقى لكي تكون أكثر قدرة على التّعبير عن عالم يتجدّد، فالإبداع الشّعري يظهر هو أيضًا جسم اللّغة شأن الحدث الثّوري الّذي يظهر جسم المجتمع"[2].

إنّ هذا الموقف يستند إلى أنّ الشّعر لا ينبغي أن يكون أداة تخدم الثّورة، بل على العكس يجب أن يكون الحدث الثّوري وسيلة للشّعر الّذي يحوّل الأوّل إلى رمز خالد بدل أن يندرج ضمن العادي والسّطحي فيخلّده باعتباره رمزًا وذلك بكشف أبعاده ومعانيه الكامنة، وهو ما لا يتمّ إلاّ بتثوير اللّغة، الشّعر حسب قول أدونيس **(رؤيا بفعل بينما الثّورة فعل برؤيا)**. ليست وظيفة الشّعر – وفق هذا المفهوم– النّقل والتّبشير، بل الكشف والإيحاء، وعليه فإنّ التّغيير في مفهوم الشّعر وعلاقاته، يؤدي في النّهاية إلى تغيير الإنسان، وإلى تغيير رؤيته للعالم.

ولعلّ الطّريف أنّ الدّكتور زكي نجيب محمود على الرّغم من منطلقه المخالف لمنطلقات هذه الآراء إلاّ أنّه يطرح الفكرة نفسها حيث يتساءل ما الّذي يدعو إلى استحداث الجديد في دولة الشّعراء؟ ويجيب إنّ الشّاعر يتصيّد من اللاّشعور حقائق يحسّ وجودها في ذاته إحساسًا عميقًا غير منطوق فيصوغها لفظًا لينقلها إلى مجال الشّعور الواعي، وعندئذ يستطيع أن يشاركه فيها من أراد أن يشاركه أو بعبارة أخرى إنّ مهمة الشّاعر الخافية المبهمة من مستوى اللاّلفظ إلى مستوى اللّفظ.

---

1 – د. كمال الدين أبو ديب: "ثقل التّاريخ وشهوة ابتكار العالم"، دراسة بمجلة الأقلام، العدد الأوّل، 1986، ص 28.

2 – أدونيس: سياسة الشّعر، ص 138.

ويخلص من ذلك إلى استنتاج مبدأين هامين في قبول الشّعر الجديد:

أوّلهما: أن يأتي لصياغة حالات لم تخرج من قبل إلى عالم الصّياغة اللّفظية.

وثانيهما: ألا تكون هناك وسيلة أخرى لذلك غير الشّعر[1].

وفي مكان آخر يؤكّد تحت عنوان **"من اللّغة تبدأ ثورة التّجديد".**

"لست أتصوّر لأمّة من الأمم ثورة كاسحة للرّواسب، إلاّ أن تكون بدايتها عميقة عريضة تراجع بها اللّغة وطرائق استخدامها لأنّ اللّغة هي الفكر ومحال أن يتغيّر هذا بدون تلك"[2].

1 – د. زكي نجيب محمود: "مع الشّعراء"، ص 139، 149.

2 – د. زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربيّ، ص 205.

الفصل الثّالث

جدلية التّراث والشّاعر والواقع

ليست هنالك ظاهرة معزولة في الوجود يمكن الحديث عنها بشكل مجرّد وبمعزل عن آيّة علاقة تربطها بظواهر العالم، كما ليست هناك ظاهرة ثابتة ثباتًا مطلقًا يمكن الإشارة باطمئنان إلى أنّ قوانين التغيّر لم تطلها. "إنّ كل شيء يحمل التناقض في قلبه وتنمو في داخله عناصر تحيله إلى شيء جديد. ولا يجمد هذا الشيء الجديد، بل يحمل في قلبه – بدوره – تناقضه – إلى أن يجعل منه شيئًا جديداً أيضاً، وهكذا إنّ كل شيء كان شيئًا آخر. ثمّ هو في – حركته التطورية – يصير شيئًا جديدًا، وذلك لأنّ كل شيء من ظاهرة طبيعية أو إنسانية ومن حدث أو مرحلة تاريخية، ومن فن الفنون أو فكرة من الأفكار عمليّة متطورة"[1].

إنّ الشّعر – وبالتّالي الشّاعر – ليس إلاّ ظاهرة من هذه الظواهر الّتي يحكمها التطوّر، وهو باعتباره فنًا تربطه بالواقع أشدّ الرّوابط، إذ أنّ "للواقع حقيقته الموضوعيّة ولهذه الحقيقة وقع في نفوسنا وصدى في ذواتنا اللاإنسانية ومفهوم في أذهاننا، تنعكس صورة الواقع على الذّات، ولكنّ لهذه الذّات رؤاها وأحلامها ومواقفها، فتغيّر الصّورة لديها وتكتسب شكلاً خاصًا ..... إنّ الواقع يبدو في الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعة، لأنّ الفن لا يقف عند الواقع في معطياته الخارجية المباشرة، إنّما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها، فيبدو الواقع في صورة جديدة له، صورته الفنّيّة"[2]. وإذا كانت هذه هي علاقة الواقع بالفن – الشّعر بالتّالي – فليس التّراث في رأينا أكثر من انعكاس الواقع على الذّات وتراكم هذا الانعكاس في أشكال فنّيّة وعلميّة وعمليّة ...الخ عبر التّاريخ.

–إذا فكلّ الظواهر – وضمنها التّجربة الشّعرية – خاضعة للتطوّر، لأنّها تحتوي في داخلها على نوع من التّناقض يقودها إلى الحركة والتغيّر إلى شيء

---

1 – د. عبد المنعم تليمة: مقدّمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص 93.

2 – المرجع نفسه، ص 210.

جديد، أي أنّها خاضعة لحركة جدلية*، على هذا الأساس يؤدي التحام الموضوع بالذّات

إلى صياغة جديدة للواقع. هذا الالتحام في تطوّره عبر التّاريخ هو الّذي يؤدي في النّهاية إلى صياغة جديدة ومتطوّرة للتّراث، ولكنّ التّراث لا يصبح بعد ذلك بعيداً أو متعالياً من هذه الحركة بل هو جزء منها، إنّه يخضع لعمليّة المساءلة والتّطوير من جانب الواقع والذّات طبقًا لحيثياتها الجديدة، وانعكاساً لما يرسمانه له من مسار جديد، ولكنّه ليس انعكاساً آليًا، بل أنّ التّراث لا ينفك يحتفظ بنوع من روح المقاومة ضدّ الواقع والذّات أي ضدّ التّطوير، مقاومة تختلف درجتها من فترة لأخرى حسب قوّة العوامل المتغيّرة كما سبقت الإشارة.

وما دمنا قد تطرّقنا إلى عمليات التّجديد ومجالاتها في الشّعر فإنّه يجدر بنا الآن أن نتتبع تطوّر التّجربة الشّعرية في المنظرور النّقدي التّراثي محاولين تقصي الحركة الجدلية لهذه الظّاهرة عبر تاريخ النّقد العربيّ وصولاً إلى المرحلة المعاصرة باختصار يسمح لنا بتبيّن المراحل الّتي دخل فيها التّراث والواقع والذّات الشّاعرة كعناصر مساهمة في تطوير التّجربة الشّعرية من خلال النظريات النّقدية.

وقبل التطرّق إلى ذلك، يجدر بنا أن نتساءل عن حدود التّجربة الشّعرية، وعن مدى علاقتها بهذه العناصر الثّلاثة؟.

فيم تتمثّل التّجربة الشّعرية هل في علاقة اللّفظ بالمعنى أم في صراع الشّاعر معها ليطوعهما في خدمة ما يريد، أم في صراعه مع الحياة الّتي تمده بهما؟

هل يوظّف الشّاعر شعره في خدمة العالم، أم يجعل العالم مادة ووسيلة للشّعر كأنّ الشّعر والعالم معًا مادتان طيّعتان يشكّلهما كيف يشاء؟

---

* – من أجل مزيد من الاطلاع على مفهوم الجدلية – في: المضمار الفني على الخصوص – ينظر: د. عبد المنعم تليمة، المرجع نفسه، ص 90، 92 وما بعدهما.

وهل يبدأ الشّاعر بداية مطلقة منقطعة عمّا سبقها، فيقتصر على نفسه باعتبارها ذاتًا مبدعة وموضوعًا للإبداع في الوقت نفسه غير ملتفت لأيّ شيء خارجها؟

هل الشّاعر وبالتّالي شعره متحرّران من كلّ الشّروط والحيثيات الذّاتية والاجتماعية والتّاريخية إلى غيرها من الشروط والحيثيات الّتي تحكم ظواهر الوجود ؟

تضعنا هذه الأسئلة في مواجهة العلاقات الثّنائية الّتي طالما حاولت أن تعبّر عن النّشاط الشّعري والأدبي ثنائية المعنى والمبنى على اختلاف صيغها وثنائية الاتباع والإبداع على اختلاف صيغها هي الأخرى، وثنائية الذّات والموضوع ثمّ ثنائية النّاحية الجمالية والنّاحية القيميّة .. الخ وقبل محاولة الإجابة على التساؤلات السّابقة، يجدر بنا أن نتساءل أيضًا، هل هذه هي كل حدود التّجربة الشّعرية أم أنّها أعمق وأوسع؟

لا شك أنّ التّجربة الشّعرية أشد تركيباً وأكثر تعقيداً وما المحاولات الّتي بذلت وتبذل في سبيل استقصاء كنهها إلاّ دليل على ذلك. ولا يمكن الزّعم أنّه تمّ التوصل إلى نتيجة مكتملة ونهائية في هذا السبيل، لأنّ التّجربة الشّعرية تظلّ عصيّة على التّحديد والحصر، بل إنّ في ذلك – لو تمّ– موت الشعر ذلك أنّ النّشاط الشّعري يتجاوز نفسه باستمرار، ويتطوّر مع مرور الزّمن فتتطوّر بالتّالي نظرتنا إليه ويحدّد كل ظرف زماني أو مكاني، زاوية للنظر جديدة.

إنّ تتبع هذه الظّاهرة في الشّعر العربيّ، يوضح كيف أنّ كلّ صيغة من الصيغ الثنائية السّابق ذكرها، سادت في فترة ما منذ بدء النّشاط النّقدي، محاولة التّعبير عن تصوّر للتجربة الشّعرية. ويوضح أيضًا كيف أنّ كل صيغة ما هي إلاّ صورة مبسطة وأحادية النّظرة من الصيغة الّتي تلتها وهي مرتبطة بها بشكل ما.

لا يحتاج الأمر في رأينا إلى البحث عن الجذور الأولى لتصور ظاهرة الشّعر في النّقد الّذي واكب مسيرة الشّعر عند العرب منذ البدء، اذ أنه تصوّر لم يعرف إلاّ أواخر القرن الثّاني الهجري، على شكل نظرات أولية مبعثها ذوق أدبي فطري ولم ينتظم في طريقة محدّدة المعالم إلاّ إبّان القرن الثّالث وما بعده، وهي الفترة الّتي عرضنا فيها – في معرض حديثنا عن مجال التّجديد– للتصوّر العام للنّشاط الشّعري، ابتداء من النّظرة إلى ثنائية اللّفظ والمعنى، مروراً بعمود الشّعر وتحوّله إلى وسيلة تحكم علاقة الشّاعر مع الأوائل، ومع التّراث في صورته البسيطة فظهور نظرية الاتباع والإبداع، وكانت الغلبة لذلك على هذا وللشّعر دون الواقع وللجماعة على الفرد، "وإن كان قد تنبّه إلى ضرورة التفرّد بعض النّقاد الأفذاذ منهم حازم القرطاجني الّذي أكّد على أن للشّعر أموراً محرّكة تتّصل بتجربة الشّاعر وانفعالاته، أي بذاته الفردية، لكنّه عاد إلى القول بأنّ المعاني الشّعرية جمهورية وألح على وجوب التّوافق الخاص الفردي مع العام الجمهوري"[1].

ماذا يهمنا من هذه النّظرة في إطار بحثنا عن التّجربة الشّعرية؟

يهمنا **أولاً**: البحث عن مدى علاقة الشّعر بغيره من المظاهر الثّقافيّة والحياتيّة مع التّراث باعتباره ظاهرة ثقافيّة، ومع الواقع متمثلاً في الظّروف الخاصّة بالشّاعر والظروف العامّة في المجتمع في الوقت نفسه.

لا تتيح النّظرة السّابقة –كما أتضح لنا– الفرصة لعلاقة جدلية بين هذه الأطراف، إنّها إذ تربط الشّعر بالتّراث مثلاً في مذهب الأوائل، فإنّما تفعل في حدود استيعاب التّراث للشّعر، كذلك الشأن بالنّسبة إلى الفرد وظروفه الخاصّة الّتي تذوب في خضم ما تفرضه الجماعة، أمّا الظروف الاجتماعية ووقائع الحياة فتكاد تكون مغيبة إلاّ ما أفلت منها عن الوعي. لقد كان التّركيز على

1 – د. فخر الدين جودت: شكل القصيدة العربية، ص 38.

الواقع الرّاهن، معناه إتاحة الفرصة له كي يظهر منافساً للتّراث فيفقد هذا نموذجيته وقدسيته، في الوقت نفسه كان التّعامل مع التّراث بنوع من الجدل والتّفاعل معناه إتاحة الفرصة للاستقلالية.

ثانيا: أنّ هذه النّظرة تطوّرت فيما بعد باتجاه التعمّق والتوسّع، حيث نشأت علاقة شبه جدلية بين أجزاء التّجربة الشّعرية جميعها، وقد لمسنا مثلاً كيف أدّت الظروف المستجدة في العصر العباسي إلى تغيّر ملموس في تصوّر هذه الفترة للتّجربة الشّعرية.

نستطيع أن نقول أنّ النّظرة إلى النّشاط الشّعري بعد أن وصلت إلى هذا الطور من النّضج عادت فانتكست وحدث تصدّع في البناء الشّعري والنّقدي على السواء، حيث تمّت العودة إلى ظاهرة تجزيء النصّ الشّعري من جانب النّقد كذلك حدث نزول بالشّعر إلى حد السّطحية والصنعة والتكلّف المبتذل- فيما أتفق على تسميته بعصر الانحطاط - كلّ ذلك نظيراً ونتيجة للتجزئة في كافة المستويات ممّا هو ثابت ومعروف، فكان اختلال التّوازن في هوية الأمّة، وكان استعدادها ممهداً لتقبل التّأثير والإغراء القادم مع الغير ممثلاً في الاستعمار الغربي.

عند هذه النقطة الّتي انتهى إليها مفهوم التّجربة الشّعرية وتوقّفت عندها العلاقة بين الشّعر والتّراث والواقع يجدر بنا أن نتوقّف لنقارن هذه النّظرة بمثيلتها عند الغربيين بإيجاز يسمح بتبين نقاط الالتقاء والاختلاف بينهما "فالتّراث النّقدي في الآداب الأوروبية عموماً وقع تحت تأثير تيارين قديمين جديدين مرتبطين بأفلاطون وأرسطو طاليس: الاتجاه الاستنباطي الّذي يبدأ بالقاعدة أو الفكرة وهو ما دعا إليه أفلاطون في جدله وفكره الفلسفي الّذي يبدأ من الأمور الواقعة فراجعاً بالتّحليل والكشف عن الفكرة الّتي تكون دفينة

في أرض الواقع ... والاتجاه الاستقرائي الّذي يبدأ بالأعمال الجزئية ليعالجها بما تقتضيه خصائصها الخاصّة والمتفردة[1].

نفهم من هذا أنّ المنهج الأوّل يبدأ من الكلّ إلى الجزء ومن خارج الظاهرة إلى داخلها، وعلى العكس من ذلك المنهج الثّاني الّذي يبدأ بالجزء أو الفكرة الّتي بين يديه ليصل إلى الحكم، "وكما أنّ الفكر الاستدلالي كانت له السيطرة في العصور القديمة فكذلك كان منهج الاستدلال هو الغالب في مجال الفكر النّقدي على الرّغم من محاولات ظهور المنهج الاستقرائي، وحتى ما يعزى لأرسطو من صياغات جديدة لنظرية الشّعر، لم يكن في حقيقته إلاّ تعميقًا لا نفيًا لنظرية أفلاطون. قد أكّد فكرة المحاكاة حتى ظن أنه يعدل عنها، وساق فكرة التّطهير لكي تكون تبريرًا أخلاقيًا للشّعر"[2].

يختلف الموقف من الشّعر في النقد العربيّ القديم اختلافًا يكاد يكون جذريًا ذلك أنّ فكرة المحاكاة إنّما تتمّ باللّجوء إلى تقليد شيء من خارج القصيدة ومن خارج الشّعر أيضا، كذلك الشّأن بالنّسبة لفكرة التّطهير الّتي تتعلّق بموضوع خارج الشّعر وهو هنا الأخلاق: "أمّا في النّقد العربيّ القديم فإنّ الميل إلى التخلي عن المعيار الأخلاقي كان في حقيقته تخليًا عنه على المستوى السلوكي بصفة أساسية ... أمّا في النّقد الغربي فقد وقف نقاد القرون الوسطى همهم على التّفسير الأخلاقي والباطني وأرتكز نقد عصر النّهضة وبخاصة في إنجلترا على إيجاد التّبرير الخلقي للأدب الخيالي، ولم يصبح النّقد الجمالي المنظم للأعمال الفنّيّة غاية رئيسية إلى بعد عصر النهضة"[3].

---

1 – د. عناد عزوان: "النّاقد العربي المعاصر "، مجلة الآداب، العدد 3، 1986، ص 34.

2 – د. عز الدين اسماعيل: "مناهج النّقد الأدبي بين المعيارية والوصفية"، مجلة فصول العدد الثّاني، 1981، ص 15.

3 – د. عناد عزوان: "النّاقد العربي المعاصر"، مجلة الآداب، العدد الأوّل والثّالث، 1986 ص 34.

في هذا المنظور يأتي الشّعر في المرتبة الثّانية بعد المنطلقات الأخلاقية والمعايير المستندة إلى النّموذج المحاكي، سواء أكان نموذجًا شعريًا أم غير ذلك "أمّا في التّراث النّقدي العربيّ، فإنّ القصيدة بغنائيتها الصّافية وواقعيتها الصّادقة تعدّ النّموذج الشّعري الفريد الّذي يؤلف بدوره المثال النّقدي في التّراث الشّعري العربيّ ومحور النّظرية النّقدية العربيّة، وقد امتاز هذا المثال الثّقافي بكونه بعيداً من التّأثير الفلسفي المجرد"[1].

إذًا فالنّظرة الغربية القديمة تختلف عن مثيلتها عند العرب في نقطتين:

الأولى: انطلاقها في تقييم النّشاط الشّعري من خارج النصّ الشّعري على أساس من الرّجوع إلى فكرة المثل الشّعري، حيث أن "أجدى عون يمكن أن نقدّمه في سبيل اكتشاف الشّعر الّذي ينتمي إلى طبقة ما هو جيّد حقًا، والّذي يستطيع أن يفيدنا، أجل وأعظم فائدة هو أن نحتفظ في ذاكرتنا بأبيات وتعابير للأفذاذ العظام ثمّ نطبّقها كمقياس للشّعر، هذا ما يؤكده النّاقد ماتيو أرنولد ثمّ يورد أبياتًا لكبار الشّعراء، ثمّ يقول أنّ هذه الأبيات القليلة، لو توافرت الفطنة واستطعنا أن نستعملها كافية في حدّ ذاتها كي نجعل أحكامنا على الشّعر واضحة سليمة، وتنقذنا من التّقدير المغلوط وتقودنا إلى التّقدير الحقيقي[2].

ثانيا: ارتكاز النّظرة الغربيّة على أساس أخلاقي بحت، "ومن الواضح أنّ المعيار الأخلاقي الّذي يؤول إليه هذا الحكم يجاوز حدود السّلوك الفردي إلى الموقف الاجتماعي الوجودي وهو في هذا شبيه بما كان يؤمن به النّاقد جون دنس من أنّ الغاية من الشّعر هي إصلاح العقل البشري"[3].

---

1 – المرجع نفسه، ص 16.

2 – د. عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص 16.

3 – المرجع نفسه، ص 17.

من نتائج هاتين الخاصيتين أنّ النّظرة الغربيّة كانت تأخذ ماضي الشّعر وحاضر الأخلاق فقط بعين الاعتبار وتهمل الشّاعر والواقع الاجتماعي فتهمش بذلك النصّ الشّعري، ثمّ هي من ناحية أخرى تعزل الظّاهرة عن أختها، فليست العلاقة بين ماضي الشّعر وحاضره، ولا بين الأخلاق والشّعر علاقة جدلية بل علاقة تبعية، بعبارة أخرى إذا كانت العلاقة في المنظور العربيّ قديمًا علاقة بين حاضر الشّعر وماضيه في إطار احتواء هذا لذلك. فإنّها في المنظور الغربي حوار الماضي الشّعري والحاضر الأخلاقي حول شعر المرحلة.

أمّا فيما بعد عصر النّهضة الأوروبية فيمكننا اقول إنّ النّظرة الغربية للشّعر تغيّرت كثيرًا، إذ "وفي خط مواز لهذا الاتجاه المعياري بشقيه الجمالي والأخلاقي كان هناك اتجاه آخر يتحرّك نحو الدّراسة العلميّة للظّاهرة الأدبية ويحاول أن يشرحها في إطار معطيات العلوم الإنسانية ومصطلحاتها"[1].

يهمنا من هذا التوجه الجديد أنّه مهد لدراسة العمل الأدبي والشّعري على الخصوص من نظرة تأخذ بعين الاعتبار العوامل والحيثيات الّتي تتنازع النصّ الشّعري والعلاقة الجدلية بينها، وبالرّغم من أنّ هذه المحاولات بدأت مقتصرة على جانب محدّد من هذه العوامل، إلاّ أنّها اتسمت بالعلمية وبربط الظواهر ويمكن أن تضرب مثالاً لهذا النّوع من الدّراسات **كتاب "مدام دي ستيل: الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية"** بنظرة تعمّقت فيما بعد عند **"هيبوليت تين"** من حيث تناولها للظروف العامّة المحيطة بالعمل الأدبي، وكذلك عند **"سانت بيف"** من حيث تطرّقها لظروف الأديب الخاصّة.

بمثل هذه الجهود تطوّر النّقد الغربي، وبالتّالي تطوّرت نظرية الشّعر مع ما صاحب ذلك من تطوّر في كافة المجالات ممّا أدى إلى التقدّم والتفوّق ثمّ كان تصادم الحضارة العربيّة بالحضارة الغربيّة، والعرب في أضعف الأحوال و"من

---

1 – نفسه، ص 17.

هنا نشأ ما يمكن أن نصطلح عليه بالصّراع النّقدي بين المثال الثّقافي الأوروبي الممثّل بمناهج وطرائق واتّجاهات النّقد الأوروبي الحديث، والمثال الثّقافي العربيّ الممثّل بالنّظرية التّراثية النّقديّة"[1] ومن الطبيعي في مثل هذه الحالة أن يترك الطرف الأضعف بعضاً من مثاله مهما كان قد بلغ من النّضج في ماضيه وأن يعتنق بدرجة أو بأخرى بعض أو كل مثال الطرف الأقوى مهما كان هنالك ما يؤخذ عليه أو يخالف الطّبيعة الخاصّة للمتلقي الأضعف، في مثل هذه الظروف كانت حركة البعث الأدبي عند العرب في أواخر القرن الماضي وقد كان من مميزاتها "... التنبه إلى دراسة الأدب دراسة جديدة متطوّرة في ضوء نظرات متقدمة أوجدتها علوم إنسانية كثيرة كالنّظرة النّفسية – علاقة علم النفس بالأدب – والنظرة الجمالية– علاقة علم الجمال بالأدب، والنّظرة التّاريخية والاجتماعية فهذه الخصائص والمقاييس النّقدية والنّظرات الجمالية مكّنت حركة البعث من تكوين مناخ أدبي جديد"[2].

لقد مهدت حركة الإحيائيين لما بعدها من حركات الأدب العربيّ في التأثر بالأدب الغربي بعد أن تمّ الاحتكاك على يد الإحيائيين، فازداد التقارب بين النموذجين الغربي والعربي: "برزت المقاييس الموضوعية الجديدة في النّقد في ضوء اللّقاء الثّقافي بين أوروبا والوطن العربيّ، فتحوّل النّقد إلى عملية تحليل وكشف وموازنة متحرراً في الانطباعية المباشرة والتأثرية الذّاتية المجرّدة في فهم النصّ الشّعري وتقويمه نقدياً..."[3]. وصحيح – مرة أخرى– أنّ كل مذهب أدبي أو منهج نقدي أوروبي قد ركّز على جانب محدّد من العمل الأدبي ولكنّها مجتمعة قد ساهمت في النّظر إليه من كافة الزّوايا خاصّة في استعانتها بالعلوم المختلفة كعلم الاجتماع الأدبي وعلم النفس الأدبي وعلم الجمال...الخ، وهي

---

1 – د. عناد عزوان: مجلة الآداب، ط1-3، ص 136.

2 – المرجع نفسه، ص 136.

3 – نفسه، ص 137.

كلّها تعتبر دون شك عاملاً أساسيًا وفعّالاً في تطوّر الأدب والنّقد على السواء "هذه العلوم والتيارات والإتّجاهات وسواها فتحت دون شك أمام المخيلة العربيّة المبدعة والنّاقدة معًا آفاقًا رحبة ومنافذ واسعة، ووجدت سبيلها إلى تطبيقات مهمّة قليلة وتطبيقات ساذجة ميكانيكية في العمل الأدبيّ والنّقدي معًا، ولا عجب في هذا فهي ليست جديدة على الكاتب والنّاقد العربيّ فحسب، بل جديدة حتى في المواطن الّتي نشأت فيها وما تزال المحاذير كثيرة من استخدامها أحادياً"[1].

أمّا الإشكالية الّتي حصلت في ظل هذه الحقيقة فهي أنّه بالرّغم من كون الجهود الغربيّة المختلفة قد تطرّقت إلى جوانب جديدة تماماً وهامّة، إلاّ أنّها جهود تمّت استجابة لمتطلبات الواقع الغربي الّذي سمح بتجزيء العمل الأدبي ودراسة كل جانب على حدّة و"... صحيح أنّ بعض المناهج النّقدية والثورات الأدبيّة كالسوريالية مثلاً قد أيقظت الوعي النّقدي والإبداعي وحرّرت كثيراً من مكبوتات النّفس واللاّوعي ولكنّها بشكل عام لم تتأثل في وعي وعمل النّاقد العربي، أي أنّها شأنها شأن (المتعاليات) السلفية لدى السلفيين، أصبحت متعالية لدى الحديثيين"[2] والسوريالية هنا مثل للمذهب أحادي النّظرة إلى جانب محدّد.

ولئن كانت نوايا النّزعة التّجديدية بعد حركة الإحياء قد اتّجهت بالفعل إلى التحرر من قيود السابق – لقد كان هذا هاجسهم العام بالرّغم من أنّهم لم يفلحوا في التخلّص من الشّكل الشّعري السابق تماماً، ولكنّهم غيروا كثيراً من مفاهيمهم لطبيعة الشّعر – إلاّ أنّهم وقعوا في المحظور السابق وهو عزل التّجربة الشّعرية عن الواقع حينما قصروها على الشّاعر الفرد "ولكنّ لأنّ هذه النظرات التحررية لم تكن غير ترديد لكبار الرومانسيين الأوروبيين، كما كشف ذلك الدّارسون المحدثون فإنّ تأثيرها في الممارسة الشّعرية لجماعة الدّيوان كان ضئيلا جداً

---

1 – د. طراد الكبيسي: "النّاقد العربي ومستجدات التكوين الأدبي، مجلة الآداب، العدد الأوّل والثّالث، 1986، ص 125.

2 – د. طراد الكبيسي: المرجع السابق، ص 127.

ولم تزد على أن تشكل طموحاً انقلابية أعطت لشعراء الدّيوان وجملة من المتأثرين بهم صيغة للإشكالية الشّعرية معزولة عن أي وعي عميق بمنابعها الحقيقية سواء أكانت هذه المنابع تتعلّق بالمناخ الثّقافي أو التطوّر الاجتماعي أو الضرورات الباطنة في حركتها وانحصرت الإشكالية في هاجس حرية الفرد"[1].

الكلام نفسه تقريباً يمكن أن يقال بشأن المهجريين: "لقد وجدت مقولات التحرر نفسها الّتي ارتفعت بالإشكالية لتجعلها إشكالية إنسان غير محدّد إلاّ بالتفرّد عن الآخرين (أي الشّاعر نفسه) فالمهجريون بلسان "نعيمة" يتحدّثون عن (الإنسان) وكذلك جماعة الدّيوان ولكنّه إنسان غير محدّد بوضعية اجتماعية تاريخية (فالشّعر لغة النّفس والشّعر ترجمان النّفس)"[2].

يختلف الأمر بعض الشيء مع جماعة أبولو وبالتّحديد (أبو شادي) الّذي لا ينسى ولو في حدود النّظرية فقط أن هناك تعارضاً بين طموح الشّاعر وابداعه الشّخصي، وبين إبداع الآخر وإنتاج أمّته من جهة وبينه وبين المؤثرات الخارجية من جهة أخرى" .... **إذن هو التغيير البنيوي الشامل الّذي فكّر فيه أبو شادي ولم يحققه في شعره فظل طموحاً**"[3].

في هذه الفترة وما بعدها وفي ظل الأجواء الّتي شهدت أكبر أحداث القرن من العالم وفي الوطن العربيّ إن لم نقل أهم الأحداث في التّاريخ البشري، نشأت ما سمي خطأ أو صوابًا حركة **"الشّعر الحرّ"** مواكبة لأحداث الواقع ومرتبطة بها "..... الاقتراب من الواقع ... الواقعية ... مغادرة الحلم

---

1 – محمد الأسعد: "بحثا عن الحداثة"، مجلة الآداب، العدد 1-3، 1986، ص 183.

2 – المرجع نفسه، ص 184، وينظر أيضا كتابه "بحثا عن الحداثة"، مؤسسة الأبحاث العربيّة ط1، 1986.

3 – محمد الأسعد: المرجع السابق، ص 185.

الرومانسي إلى الحلم الأصعب هذه هي العناوين الرّئيسية الّتي تبلورت في سياقها بنية ما عرف لاحقًا باسم "الشّعر الحر"[1].

يلح هذا الرأي على اعتبار أنّ هذا التحوّل في الشّعر ليس شكليًا وليس مقتصرًا على (التفعيلة والقافية) بل إنّه نتيجة طبيعية وعميقة للتغيّرات الّتي حصلت في العالم وفي الوطن العربي، وهو مؤشر أيضًا للتغيّرات والأحداث الّتي لحقت وتلحق، أي أنّ العلاقة – حسب هذا الرأي – وطيدة بين الشّعر وبين الواقع – ولكن رأيًا آخر يرى أنّه "يصدر هذا الموقف عن إيمان بتساوق البنية الفنّيّة والبنية الاقتصادية الاجتماعية في المجتمع بحيث تكون الأولى انعكاسًا أو في أبعد تقدير مواكبة للثّانية، غير أنّ هذا الموقف تمليه مقتضيات إيديولوجية بحتة بحجة الوفاء للتّراث والارتباط به حينًا، أو بحجة الوفاء للجماهير والارتباط بها حينًا آخر غير أن المقتضى الإيديولوجي، لا يحجب هنا حركة الواقع ويشوّهها فحسب، وإنّما يحجب أيضًا حركة الإبداع الشّعري ويشوّهها"[2].

في تصوّر الرأي الأوّل أنّ مجرّد التّغيير في شكل القصيدة – ونعني بالشّكل هنا عدد التفعيلات والقوافي فقط – معناه أنّه قد حدث تغير في الرؤية الموضوعية أيضًا باعتبار أنّ ذلك كلّه نتيجة طبيعية لتغيّر الواقع وظروفه، كأنّ العلاقة بين الطرفين آلية. والحقيقة في رأينا هي أنّ حركة ما سمي بالشّعر الحرّ في انقطاعها الشّكلي عن القديم ظلّت مرتبطة به على مستوى الرؤية الموضوعيّة، هذا عند جناح من الحركة بعينه، وهناك جناح ثان انقطع إلى الواقع وإلى الحاضر وما حفلا به من مشاكل وأحداث وتخلى عن النّاحية الفنّيّة والجمالية خاصّة بعد التّطبيق الخاطئ لدعوات الالتزام ومفاهيم الأدب للحياة،

---

1 – المرجع نفسه، ص 186.

2 – أدونيس: سياسة الشّعر، ص 153

والمبالغة في تطبيق الواقعية .. الخ. إلى حد التسجيل والنسخ، وهي الظاهرة التي سادت كثيرا في الخمسينات والستينات من هذا القرن.

لا يعني كلامنا هذا صحة الرأي الثّاني الداعي إلى تعالي الفن، ذلك أنّ الرأي لا يؤمن ولا يشير بالمرة إلى علاقة جدلية بين الفن والواقع بل يقصرها إمّا على أساس أنّ "الحياة في الشّعر أكثر واقعية من الحياة في الواقع المباشر"، وإمّا على أساس **"أنّ الشّعر في حالة تجاوز دائم، وأنّ التّجربة الشّعرية العظيمة تتجلى بالضرورة في بنية لغوية عظيمة"**[1].

واضح أنّه بموازاة النّقد الإيديولوجي، ونظرته إلى حركة (الشّعر الحرّ) وعلاقتها بالظروف الاجتماعية والتّاريخية المعاصرة، ظهرت نظرات أخرى مخالفة ركّز بعضها على الذّات الفردية وروح المبادرة عند المبدع، هذا البعض تأثّر بالوجودية والدادية والرّمزية ...الخ وببعض مقولات التّحليل النّفسي وعلم النّفس أيضاً، وركّز بعضها على العمل الإبداعي وعلى الشّكل منه بالأخص معتبراً النصّ كلا متكاملاً ومكتفياً بذاته. وقد تأثّر هذا البعض بعلوم اللّغة وبمذهب البنيوية ومناهج الشّكلانيين والأسلوبيين.

لكن هذه النّظرة بشقيها لم تسد تماماً، أو بالأحرى لم تجد القبول الكافي على اعتبار أنّ فصل العمل الأدبي والنظر إلى كل جانب منه على حدة في الأدب الغربي كان استجابة لظروف الواقع الغربي من جهة ثمّ أن ذلك يحدث نتيجة الرّغبة في دراسة الظاهرة الأدبية والنصّ الأدبي دراسة معمّقة لا تتاح إلاّ بتجزئة موضوع الدّراسة.

وعلى هذا الأساس نشأت دعوات في النّقد العربي تدعو إلى نبذ الاعتماد الكلي على مناهج النّقد الغربي ونبذ تنفيذها حرفياً بحذافيرها "إنّ آخر منجزات هذا الإتجاه في اضطرابه بين المنهجية واللاّمنهجية هو تلقيه للمنهج البنيوي

---

1 – أدونيس: سياسة الشّعر، ص 153.

في النّقد في أكثر جوانبه جموداً، أي جانب البنية بما هي تكوّن متواصلٌ بعلاقاتها الدّاخلية والخارجية، ذات الدّلالة النصية والاجتماعية – وفق هذا الجانب الشّكلي تخضع النصوص الأدبية للتفتيت وإعادة البناء في شبه لعبة مجانية ... إنّ سبب فشل هذا الإتّجاه في الشّيء الأهم، هو تجاهله لبنية الواقع العربيّ تاريخاً وصيرورة"[1]. وفي اعتقادنا أنّه قد كانت هنالك دائماً حيثيات تحكم العلاقة بين النظرتين العربيّة والغربية، فكانت هناك ظروف في القديم حدّدت الاختلاف في وجهتي النظر إلى التّجربة الشّعرية ثمّ جاءت ظروف حتمت الالتقاء مع الغرب والاقتباس منه، أمّا الآن فلم يعدّ هناك مبرّر للاعتماد الكلي على النّقد الغربي، بل علينا أن نأخذ منهم في ضوء ما نملك من إمكانات وما نعيش من ظروف خاصّة بنا.

كان لابدّ أن يتعمّق مفهوم التّجربة الشّعرية في ضوء النّظريات النّقدية المعاصرة، وبعد تشابك وتطوّر الظواهر الثّقافية، وتقارب الحضارات – لا على أساس من السيطرة والتفوّق بل على أساس التّفاعل والحوار– لم يعدّ مفهوم التّجربة الشّعرية مفهوماً لعملية أحادية الجانب أو منفصلة عمّا عداها من ظواهر الوجود، لقد أصبح النّاقد العربيّ يرى مثلاً أنّ "أيّ تصوّر عربي لنظرية الأدب حديثة، لابدّ أن يضع في اعتباره عامل التّراث كطرف في معادلة مثلثة الأطراف يقوم في داخلها تفاعل "جدلي" (دياليكتيكي) و"هذه الأطراف هي:

أ– الثّقافة العربيّة الموروثة.

ب– المتطلبات الرّوحية والثّقافية لمجتمع عربي متطور باستمرار.

---

1 – محمد الأسعد: إشكالية التّجربة الشّعرية، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 13 1981 ص 112.

ج- تطوّر المناخ الثّقافي المعاصر في العالم"[1].

إلا أنّ هذه النّظرة إذ تجعل الأطراف المساهمة في العمل الأدبي ثلاثية وجدلية إنّما تقصرها على الثّقافة والجانب الثّقافي في الواقع المحلي والعالمي مهملة الذّات المبدعة والواقع الاجتماعي .. الخ، لكن نظرة أعمق تميل إلى القول بأنّه "تنبثق إشكالية التّجربة الشّعرية من منظومة علاقات يحتل الشّاعر مركزها باتجاه التّراث والتّشكيلة الاجتماعية والبيئة الطبيعية، وتصبح هذه العلاقة مشكلة تتزايد حدّتها في الزّمان كلّما تراكمت التجارب الشّعرية وتنوّعت استقصاءات الشّعراء بالتجاور مع تطوّر التشكيلية الاجتماعية والمستوى المادي والمعرفي الّذي وصلته"[2].

لا تكتفي هذه النّظرة بالجانب الثّقافي من الشّاعر والتّراث والواقع، بل تتجاوز إلى المستوى المادي والاجتماعي...، ثمّ هي تضع في عين الاعتبار تراكم هذه العلاقات بمضي الزّمن، وتنوّع تجارب الشّعراء أيضاً بما لا يهمل العلاقة مع الآخرين أيضاً، ذلك أنّ: "إحداث العلاقات المتنوّعة هو السمة المميّزة لعملية التّركيب الشّعري الّتي ينشغل فيها الشّاعر وهو يشكل المعنى في القصيدة، أنّه يقوم (بمصارعة عاتية مع الألفاظ والمعاني) حيث يؤلف بين الخيوط الآتية إليه من القديم والجديد، من السّماء والأرض ومن المقروء والمشاهد، وهكذا فإنّ المعنى الشّعري المشكل بفعل الذّات الشّاعرة ينبثق بين العناصر المتزامنة أو العلاقات داخل العمل الشّعري الواحد"[3].

---

1 - د. حسام الدين الخطيب: الناقد العربي المعاصر، مجلة الآداب، العدد 1-3، 1986 ص 118.

2 - محمد الأسعد: مجلة الفكر العربي المعاصرة، العدد الثّالث عشر، 1981، ص 28.

3 - د. محمد عبد القادر الرباعي: "تشكيل المعنى الشّعري"، فصول العدد الثّاني، المجلد 4 .1984

يضعنا هذا الرأي الأخير الّذي لا يعتبر التّجربة الشّعرية بنية مغلقة، بل يربط بنيتها الدّاخلية بالبنى الخارجية ويضعنا أمام حقيقتين:

الأولى حقيقة العلاقة بين التّجربة الشّعرية باعتبارها تجربة فنّيّة وبين الحياة بكلّ مظاهرها من ناحية عامّة، من هذا المنطلق يمكن القول: "أنّ الفن ما دام جديراً بهذا الاسم حتى ولو كان تعبيراً من أشد التناقضات ذاتية جدليّ الصلة بالحياة وليس ميكانيكياً، لأنّه وحده القادر على أن يصل إلى العام من خلال الخاص، وعبر الحسي إلى الموضوعي، لذلك نجد أنّ كل الإنتاج الفني الّذي تتوافر له رؤية عميقة نفاذة ورهافة فنّيّة حسّاسة ومعرفة ناجحة بأدوات الفن ودروبه، بمنعطفاته وخوانقه يجسّد بصورة أو بأخرى جوهراً للخطة الحضارية الرّاهنة، سواء ذهب فورا إلى مناقشة قضايا الواقع الرّاهن، أم ناقش هذه القضايا عبر هموم خاصّة وذاتية"[1]. هذه الحقيقة يفرضها الفن باعتباره ظاهرة هامّة تفرضها التّجربة الشّعرية بما أنّها جزء من الفن، كما يفرضها تاريخ الفن كذلك فلكي نلمس العلاقة الجدلية الحقيقية بين الفن والتّراث والواقع يمكننا اللّجوء إلى تاريخ الفن الّذي هو أصدق دليل على ذلك – إذ ربّما لجأت نظريات نقدية موجّهة معاصرة أو مواقف إيديولوجية قاصدة إلى تغييب هذه الحقيقة أو على الأقل تغييب طرف منها ليست ترى فيه مصلحتها – "فمنذ أقدم العصور كان الفن ولا يزال حواراً عميقاً بين الحسّ القومي المتبلور عبر القيّم التّراثية والثّقافية المتنوّعة وبين روح العصر، ولذلك كان الفن الجدير بهذا الاسم، هو ذلك الذي يرتقي إلى مستوى الرؤية الحضارية العميقة لأبعاد الواقع بكل قضاياه الجوهرية، دون أن تنبت الصلة بينه وبين الحس القومي للمجتمع الصادر عنه"[2].

---

1 – د. صبري حافظ: استشراف الشّعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 78.

2 – المرجع نفسه، ص 249.

إنّ جدلية العلاقة بين الفنّ وروح الواقع والتّراث القومي، لا تفرضها حاجة هذين إلى الفن فحسب، بل إنّ الفن نفسه في حاجة إلى هذه العلاقة ليحقق وجوده إنّها علاقة حتمية ما دامت الحاجة إليها متبادلة بين الأطراف الثّلاثة أمّا الّذين يتحججون بتعالي الفن فهم إنّما يحكمون بعقمه من حيث لا يدرون لأنّه في هذه الحالة إنما يتعالى عن مادته الأولى وركيزته الأساسية.

الحقيقة الثّانية الّتي يضعنا أمامها الموقف الجدلي هي حقيقة العلاقة بين النّظرة إلى التّجربة الشّعرية النّقدية وبين الظروف الخاصّة بكل واقع على حده: "إنّ الناقد حين يواجه أيّ عمل شعري مثلاً فإنه يفترض منذ البداية أن هناك شاعراً وهو بطبيعة الحال لا يعني بالشّاعر هنا ذلك الشّخص القادر على تنغيم الكلمات وتدوير المعاني في صورة لفظية موسيقية ... بل يقصد بالشّاعر هنا (الإنسان)، ولكننا قلنا أننا لا نريد الإنسان لذاته ولا نريد أن نتعرّف خبايا نفسه لأنّها تهمنا بصفة خاصّة، ولكنّنا نريده ليضع شيئا بصفته هو بالذّات نريد نفسه وهي تتحرّك بين الأشياء، فتستكشف فيها الجوانب الجديدة والعلاقات الجديدة ... ونستطيع – هنا والآن – أن ندرك ما نعنيه عندما نتحدث في بعض الأحيان عمّا نسميه (التّجربة الإنسانية)، فالتّجربة الإنسانية ببساطة تفاعل بين الإنسان وواقعه[1].

من هذا المنطلق نستطيع أن نحدّد الموقف الصحيح، فإذا كان من المسلم به أن الشّاعر إنسان في مجموع، وأنّه قابل للتأثر والتأثير وأنّ أية ظاهرة بما فيها الشّعر ليست معزولة عمّا سواها، فأحرى بنا أن لا نهمل المجالات الّتي هي أقرب إلى الشّاعر وأكثر ارتباطًا بالشّعر مثل التّراث والواقع بكل مستوياته ذلك أنّ الشّاعر مهما كان لديه من قوّة على قطع العلاقة مع الماضي أو مع الواقع إلاّ أنّ خيوطًا قويّة تظلّ تشده عن وعي أو بدونه إليهما، أولّها اللّغة الّتي

1 – د. عز الدين اسماعيل: "الأدب وفنونه"، دار الفكر العربي، بدون تاريخ، ص 60.

لا يمكن بأيّ حال تجاوزها وإن أمكن تطويرها، هذه اللّغة ليست في نهاية الأمر إلاّ ما وصلت إليه تجارب الآخرين، وثانيها التّاريخ في صيرورته الّتي تطبع الإنسان –والشّاعر على الأخص– بطابعها شاء أم أبى، ثمّ هناك الواقع الّذي قد يتعالى عليه الشّاعر ولكنّه لا يمكن أن يعلو عليه، فالواقع دائم التّأثير سلبًا وإيجابًا، إن لم نحاول تغييره لصالحنا كنّا أداة طيعة له.

"هذه الإشكالية إذن تعبير عن وضعية إنسانية في التّاريخ بالدّرجة الأولى ووضعية الشّاعر في التّاريخ الثّقافي والاجتماعي بالدّرجة الثّانية، فحين يؤكّد الشّاعر شخصيته أو حقه في ممارسة التّجربة، يواجه عبر التّراث ورموزه في تكوينه، وفى تكوين الجموع وفي المؤسسات، أساسيات الثّقافة أو مخططها المائل في الأجزاء، في النّقد والسّياسة والتّاريخ والقانون ...الخ والمندرج في الكلّ أي الرؤية الاجتماعية السائدة"[1].

الحق أنّه إذا كان يفرض الحقيقة الأولى، حقيقة الارتباط بين التّجربة الشّعرية وبين الحياة بكلّ مظاهرها العامّة جوهر الفن، فإنّ الحقيقة الثّانية ونعني بها الارتباط بين التّجربة الشّعرية وبين الظروف الخاصّة بكل واقع على حدة يفرضها العلم ويؤكّدها المنطق، ولما كان لكل واقع خصائصه ومشكلاته فلعلّنا – من خلال ما نعرفه عن الواقع العربيّ ندرك أنّ تجزيء التّجربة الشّعرية سواء في الإبداع أم في النّقد العربيين، ليس في صالح هذا الواقع نفسه ولا في صالح الشّعر العربيّ ذاته، بل إنّ كل أبعاد المسألة تحتم علاقتها الجدلية وتُعمقِها، وليس في الأمر مبالغة إذا قلنا بأنّه ليس على الشّاعر في هذه الحالة أن يجعل هذه العلاقة الجدلية منطلقًا له، بل عليه أن يجعل منها هدفًا يسعى لتحقيقه وتأكيده، بعبارة أخرى إذا كان من المحتم أنّ الشّاعر يتمثّل تراثه ويتأثّر

---

1 – محمد الأسعد: "تشويه التجربة"، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد العاشر، 1980 ص 30، وينظر كتابه "بحثا عن الحداثة".

به، كما يتأثّر بالواقع الرّاهن ويؤثر فيه واعيًا أم غير واعٍ، فإن عليه أن يجعل نصب عينيه هدف تأكيد هذه العلاقة تنظيراً وإبداعًا، مفهوماً وتطبيقًا.

إنّ التجزيء في أيّة ظاهرة ومنها الظاهرة الأدبيّة، ليس في حقيقته إلاّ تجزيئًا في الواقع نفسه – الواقع العربيّ هنا– هذا الواقع الّذي يشير سلم أولوياته أنّه ليس على استعداد للاستغناء عن أيّ نشاط بشري ذي أهميّة، وليس في هذا القول ما يوحي باعتبار الشّعر عملاً وظيفيًا قدر ما يوحي بأهميّته في سلم الأولويات.

– عرضنا حتى هنا بإيجاز قدر المستطاع مفهوم التّجربة الشّعرية وعلاقتها بالتّراث وبالواقع، على اختلاف المراحل الّتي مرّ بها هذا المفهوم في الشّعر وفي النّقد العربيين، وهي المفاهيم والعلاقات الّتي ورثتها مرحلة الستينات والسبعينات من هذا القرن، المرحلة الّتي يكاد يكون هناك اتّفاق حول حساسيتها الشديدة على كل المستويات، على مستوى التّراث الّذي أصبحت اشكاليته أعمق منها في أي وقت مضى، وعلى مستوى الواقع الّذي تضخّم إلى حد الانهيار، وعلى مستوى الشّعر الّذي بلغ طوراً لا مثيل له من قبل، ليس من حيث النضج، بل من حيث حدّة التّطوير والتجاوز للقواعد الّتي كانت قبل هذه المرحلة مسلمات.

ولعلّه قد اتضح لنا من خلال ما سبق، أنّ هناك نظرتين إلى النصّ الأدبي والشّعري الأولى تعتبره نصاً مستقلاً مكتفيًا بذاته، والثّانية ترى إليه بنية ضمن بنيات أكبر مرتبط ببعضها ببعض، تميل الأولى في تناولها للنصّ إلى وصفه من الدّاخل: "**يعني أنّنا نستطيع أن نتحدّث عن أي نص باللّجوء إلى تركيبه والعناصر المكوّنة له مثل السّرد أو الشخوص أو المجاز..الخ**"[1].

---

1 – د. عدنان خالد عبد الله: النّقد التّطبيقي التّحليلي، دار الشؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ط1 1986، ص 15.

أمّا الثّانية فتميل إلى تحليل النصّ عن طريق وصفه من الخارج "**وتعبير الخارج يشير إلى أمور هي غير تركيب النصّ كحياة المؤلف، أي اللجوء إلى سيرة المؤلف مثلاً لتفسير حدث معيّن في العمل الأدبي**"[1].

وإذا كان البعض يرى في الطّريقة الأخيرة إقحاما لأشياء خارجة عن النصّ وإسقاطا لها عليه خلال التّفسير، فإنّ ذلك يخلق جدلاً حـول مسألـة الجانـب الأهـم فـي تـفسير النصّ هـل داخل النصّ أم خارجه، ونرى أنّ المسألة ليست في أهميّة أيّ من الجانبين، بل أنّ من الأجدى ربط الجانبين ببعضهما والاستعانة بأحدهما على تفسير الآخر. ذلك أنّ البنى الخارجية تلعب دوراً كبيراً إلى جانب بنية النصّ دون أن ينسينا هذا أنّ للنّص أهميّة خاصّة: "أنّ سيرة الكاتب قد تكون لها أهميّة كبيرة ومن واجب مؤرخ الأدب أن يفحصها بعناية كبرى، ليرى في كل حالة خاصّة ماذا يمكن أن تمده به من تعاليم وشروح لكن يتحتّم عليه ألاّ ينسى أبدًا عندما يتعلّق الأمر بتحليل أكثر عمقًا فإنّ السيرة ستكون عاملاً جزئيًا وثانويًا"[2].

فماذا كان الواقع العام المعاصر للشّاعر أمل دنقل؟ وقبل ذلك ماذا كان واقع الشّاعر الخاص؟ ماذا عن علاقة كل منهما بالآخر؟ وماذا عن علاقتهما بالتّراث؟.

وبعبارة أدق وأوجز ماذا عن الخارج الّذي أحاط بشعر أمل دنقل وصاغ تجربته؟

على الصعيد الخاص: " كان والده عالمًا من علماء الأزهر، كان الوحيد في العائلة بل في القرية كلّها الّذي حصل على إجازة العالميّة من الأزهر

---

1 – د. عدنان خالد عبد الله: المرجع السابق، ص ن.

2 – لوسيان جولد مان البنيوية التكوينية LUCIEN GOLDMANN والنّقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1984، ص 16.

(سنة 1940) ولهذا سمي ابنه الأوّل أمل، الّذي ولد في نفس العام تيمنا بنجاحه كان والده يكتب الشّعر العمودي، ويمثل السّلطة الصارمة الّتي تصل إلى حد فرض العزلة على طفولة أمل. ومعاملته كرجل صغير ليس من حقه اللّعب والنزول إلى الشارع مع الأطفال، حتى نشأ أمل طفلاً انطوائيًا خجولاً – وعرف أمل فقد أبيه في العاشرة فصار – بحق – رجل البيت في هذه السن المبكرة"[1].

هكذا وعلى الصعيد الخاص تبدأ العلاقة منذ النشأة الأولى فيتحمّل الشّاعر التركة الاجتماعية ممثلة في المسؤولية العائلية، لذلك يأتي الشعور المبكر بأهميّة الجدية، والالتصاق بالحياة، ويأتي الشعور بمسؤولية الآخر منه، وتأتي الرّغبة في تكملة المهمّة الّتي خلّفها الأب.

وعلى الصعيد التّعليمي والتّثقيفي: "لم يكن والد أمل مدرسًا عاديًا للّغة العربيّة لكنه كان كذلك فقيهًا وعالمًا وأديبًا ومثقفًا وفوق ذلك كلّه كان شاعرًا مرموقًا، وقد وجد أمل في بيته مكتبة وكتبًا ضخمة، ذات أوراق بيضاء تارة وصفراء تارة أخرى، لكن المفاجأة هي أنّ أمل ابن الرّابعة عشر تقريبًا يكتب القصائد الطوال ويلقيها في احتفالات المدرسة بمناسبة المولد النّبوي الشّريف وعيد الهجرة وغيرها من المناسبات الدّينية والاجتماعية والوطنية[2].

ولا يرث الابن عن الأب دوره فقط، بل ثقافته وشاعريته في سن مبكّرة "فرضت عليه البيئة الصعيدية اختيار الكتابة كاختيار طبيعي في مجتمع متخلف كما أنّ اختياره الذّاتي لكتابة الشّعر فرض عليه داخل بيئته المحدودة تلك أن يبحث عن مصادر ثقافته الخاصّة، ويكون لنفسه صوته الخاص دون مساعدة

---

1 – عبلة الرويني: الجنوبي، مكتبة مدبولي، ط 1985، ص 66.

2 – د. آدم سلامة: "أوراق من الطفولة والصبا"، مجلة ابداع، العدد العاشر، عدد خاص أكتوبر، 1983، ص 8 و 9.

أحد، كانت مكتبة والده أوّل مصادر ثقافته، بما احتوته من كتب في الشّريعة والفقه والتّفسير وما تضمنته من كتب التّراث والشّعر القديم[1].

إنّ الظروف الّتي فرضت هنا على الشّاعر توجها نحو ثقافة تراثية هي نفسها الّتي دفعته – بما تتميّز به من صلابة – للبحث عن ثقافة خاصّة وفريدة "ما عاد الهدوء ولا الخجل ولا النّظام ولا الاستقرار بضاعة رابحة، وما عادت الأسرة المستقرة بقادرة أن تحتوي هذا الآدمي ... والتّقاليد الرّاسخة والمكانة الاجتماعية المرموقة أصبحت فوق احتمال هذا الّذي كأنّما ولد من جديد ليبحث عن عالم خاص به، لا يحاسبه فيه أحد، ولا تحـــده حدوده"[2].

تتضافر هذه العوامل في حياة الشّاعر الخاصّة لتدفعه إلى الشّعر باعتباره جزءاً من الميراث الّذي تلقاه، ولكنّ أيضاً باعتباره وسيلة للخلاص من البيئة، أي أنّ الشّعر في هذه الحالة عامل اتّصال وانفصال في الآن نفسه، كما تدفعه هذه العوامل إلى قراءة التّراث الّذي بين يديه لكن الاقتصار عليه يحد من نشاط الشّاعر المجدد، كذلك الشّأن بالنّسبة لواقعه الّذي تحتم عليه المسؤولية والمجتمع أن يرتبط به، لكنّ في هذا الارتباط نوعاً من التقييد يحد حركته ويقلّل من حريته باعتباره شاعراً.

يضاف إلى هذه الظروف عامل مساعد بعد الانتقال إلى العاصمة، وهو أنّ الّذي يحدث لدى الفئة المثقفة القادمة من مناطق نائية – الجنوب الصعيدي هنا وهو بلد الشّاعر– بحثا عن مستوى معيشي أفضل أو طلباً للعلم هو كونها تحتفظ في البداية وفي المرحلة الأولى من عمليّة الانتقال بكل ما استمدته من بيئتها الأصلية من مكوّنات ثقافيّة، لكنّ ذلك سرعان ما يصطدم ببيئة مخالفة، بل تكاد تكون النّقيض، وندرة هم الّذين يستطيعون الحفاظ على توازنهم النّفسي

---

1 – عبلة الرويني: المرجع السابق، ص 20.

2 – د. آدم سلامة: مجلة إبداع، العدد العاشر 83، ص 9 و 10.

والثّقافي من بين هذه الفئة، فلا يتقبلون إلاّ تغييرات طفيفة تتوافق وتكوينهم وأمزجتهم فيعتنقونها عن وعي ودون انسلاخ تام عن جذورهم الأصلية.

وهناك عامل آخر بالإضافة إلى ما سبق، وهو أنّ اللّجوء إلى العاصمة يتيح فرصة الاقتراب من المسائل الأكثر حساسية في اللّحظة الرّاهنة بصفة عامّة ومن الحياة الثّقافية وما يدور فيها من صراع على الخصوص، وقد كانت الفترة الّتي تمّ فيها انتقال أمل دنقل إلى القاهرة في –حدود سنة 1958– فترة حرجة في العالم كلّه، وكذلك في الوطن العربي وفي مصر.

وعليه يمكننا القول إنّ الظروف العامّة تتظافر مع الظروف الخاصّة في حياة أمل دنقل لتؤدي دورها في توجه الشّاعر نحو تأكيده للعلاقة الجدلية بين شعره وواقعه وتراثه نظرية وإنتاجا، ليس هذا فقط بل نحو المطالبة والتّأكيد على ما ينبغي أن يكون عليه الشّعر المعاصر والواقع الرّاهن من تطابق ومن إتصال تام تأثيراً وتأثرًا ففي رأي أمل دنقل أنّ **"القضية الجمالية، لا تنفصل عن القضية الاجتماعية، فرؤية الشّاعر الجمالية، لا تنفصل اطلاقًا عن رؤيته الاجتماعية وعن الظروف الاجتماعية أيضًا الّتي أنجبته وحدّدت ثقافته"**[1].

على هذا الأساس ينظر إلى المرحلة الّتي بلغها تطوّر الشّعر قبله، فبالنسبة إلى جيل أبولو يرى أمل دنقل أنهم كانوا يمثلون في ذلك الوقت ثورة عالم الشّعر على الجيل الكلاسيكي وشوقي، إنّما لم تكن ثورة في الرؤية الاجتماعية، ولكنّها تتمثّل في أنّه أصبح هناك موضوعات شعر تتعلّق بالذّات، أصبحوا أكثر تأملاً في داخل النّفس ... هذه كانت البدايات ولكن حركة الشّعر الحرّ لم تترسّخ وتصبح ذات استقلالية، إلاّ حينما تبنّت القضية الاجتماعية قضية الشّعب. ففي فترة المدّ والتحرّر الوطني الّذي كان موجوداً في ذلك الوقت ارتبط الشّعر

---

1 – أمل دنقل: حوار معه في مجلة خطوة، العدد الخامس، 1983، أجراه د. سيد البحراوي ص 44.

الحديث أو الحرّ بها ... العالم الرومانسي كان فيه نوع من التورم السرطاني في اتجاه الانعزال وإقامة عالم ليس له علاقة على الإطلاق بالواقع. أنّ العالم الفني أو الواقع الفني له كلّ عناصر الواقع، لكن إعادة تشكيل هذا العالم وخلق واقع جديد فيه يحدّد رؤية الشّاعر الفنّيّة والاجتماعية[1].

ولئن كنا نرى أنّ العلاقة بين النّاحية الجمالية والنّاحية الاجتماعية حتمية بشكل ما، فهي في رأي أمل دنقل تقوم أيضاً على الإختيار الواعي "نؤكد أنّ العلاقات بين الأشياء علاقات جدلية رغم أنف الشّاعر ..... ولكن كون العلاقات الّتي بين عناصر الواقع في القصيدة مختلفة عن عناصر الواقع الفعلي فهذا شأن أي فن فالفن ليس وقائعياً ولكنّه واقعي، فهو لا ينقل الوقائع الّتي تحدث، ولكنّه يستلهم هذا الواقع ... ولكنّ هذا لا ينفي أن الشّعر كما يجب أن يكون في تصوري على الأقل – لابد أن يدرك جدلية الأشياء"[2].

وفي رأي أمل دنقل أيضاً إنّ جيل الخمسينات يختلف عن جيل الستينات اختلافاً يكمن في أنّ الأوّل كان مكتفياً بالانتماء الّذي لا يعني الثّورة ، بينما اتّضح للجيل الثّاني أنّ الثّورة في حاجة إلى الوعي، لأنّها لم تعد بسيطة، كما أنّ العدو نفسه أصبح مركباً ومتشابكاً "الفرق في مسألة رؤية القضية الوطنية والاجتماعية"[3].

هذا هو الفرق بين الجيلين في تعبيرهما عن الموقف من العلاقة الجدلية بين واقعهم وفنهم حسب رأي الشّاعر، فماذا وكيف كانت ظروف الواقع العامّة في هذه الفترة؟

---

1 – أمل دنقل: المرجع السابق، ص 44.

2 – المرجع نفسه، ص 45.

3 – نفسه، ص 46.

الحق أنّ هذا الجيل قد ورث أيضًا واقعًا مثخنًا بالجراح ومتخمًا بالأحداث الجسام "فجيل أمل دنقل هو الجيل الثّاني في مسيرة الشّعر الحرّ... خرج إلى الحياة وسط هجير الحرب العالمية الثّانية وما أشاعته من بؤس ويأس في الواقع العربيّ، وشب مع نكبة فلسطين الّتي تجسد محنة العرب، وتشكّل التحدي الحقيقي لإثبات ما إذا كان هنالك عرب وعروبة، وقد بلغ هذا الجيل درجة الوعي مع ثورة يوليو سنة 1952. وتطلّع من خلال الخطب والمواثيق إلى فجر الحريّة والوحدة ولكنّه استيقظ من الأحلام على حقيقة مرّة هي النكسة ... وعلى هذا فقد بدأ الجيل عمره الفنيّ مع النكسة"[1] ونُضيف: "إنّ هذه التحديات كانت تُقوّي من المد القومي والرّغبة في الوحدة الّتي فشلت أوّل وأقوى محاولة تمثلها سنة 1958 وهو قيام الجمهورية العربيّة المتحدة وسقوطها بعد فترة وجيزة. كان هذا الشعور بالوحدة موجودًا بقوّة، لكنّه ظلّ حبيس الأحلام، لأنّ توالي الخيبات، أضعف الأمل في تحققه، ففي ظل حكومات متخاذلة وأنظمة مجزأة وظروف متردية لم يكن من السّهل أن ينجح مشروع كهذا، وحول هذه الفكرة يأتي التساؤل: "إلى ماذا كانت تهدف حركة الشّعر الجديد. منذ نشأتها في أواخر الأربعينات؟ ألم تكن محاولة أمينة للكشف عن تلك العلل الّتي أدّت إلى نكبتنا في سنة 1948 ثمّ تكرّرت هزيمتنا في سنة 1968؟ بلى ولو أنّنا وعينا دور تلك الحركة الشّعرية واستمعنا إلى تحذيرها واستجبنا لدعوتها، إلى التغيير الجذري الشّامل وأنصتنا في جد وأمانة إلى ما قاله شعراؤها حتّى (الرّافضون) منهم، لربّما تجنبنا الهزيمة الدامية"[2].

---

1 – د. طه وادي: "الزّمن الشّعري في قصيدة خيول"، مجلة ابداع، العدد العاشر، 1983 ص 61.

2 – د. محمد النويهي: "حركة الشّعر الجديد في ضوء الهزيمة"، مجلة الآداب، العدد السادس يونيو 1970، ص6.

ليس الأمر مقتصراً على ما سبق ذكره من هذه الأوضاع المتردية، بل إنّ المد القومي الّذي شهدته المرحلة بدأ يعرف الانحصار في نهايتها. ذلك أن الأنظمة لم تستطع أن توفق في أذهان النّاس بين ما ترفعه من شعارات وما تحصد من نتائج وهكذا شهدت المنطقة كثيراً من التّراجع ممّا حقّقته حتى على مستوى التنظير.

وهنا يجدر بنا بعد أن عرجنا على الظّروف الّتي كانت تستوجب التّجديد أن نتساءل: ماذا عن دور التّراث في مثل هذه المنعطفات؟ ماذا عن دور التّراث في واقع الستينات على الخصوص، وفي نظر أمل دنقل على الأخص؟

إنّنا إذ نؤمن – كما ذكرنا – أنّ العلاقة بين التّراث والشّاعر والواقع علاقة جدلية فليس ذلك بمنطق الآلية المقيّدة الّتي تعني أنّ الفن في قبضة الواقع يشكله كيفما يشاء، أو أنّ الشّاعر رهن إشارة الحاضر أو الماضي، بل نقصد أنّ لكلّ طرف من هذه الأطراف دورة في التّأثير والتأثّر ولكن بما يدع مجالاً واسعاً للحرية والنزوع: "وإذا كان الفن ليس أداة طيعة بين أنياب الواقع فإنّ العلاقة الجدلية بينهما هي التّفاعل الحرّ بين المكوّنات التّراثية لفن الشّعر مثلاً والاتّجاهات الأخرى المختلفة لمثل هذا الفن في بقية أنحاء العالم وطبيعة التّكوين الذّاتي المستقل لفردية الشّاعر من حيث مؤهلاته الذّهنية وخيراته الجمالية وقدراته النّفسية وغير ذلك من خصائص يشارك بها في معركة الحضارة الّتي يتنسم تياراتها ومكوّناتها وصراعاتها[1].

هكذا تحدّد مؤهلات الفرد وخبراته وقدراته درجة ميله نحو هذا الطرف أو ذاك وتعني التّراث والواقع، وقد لمسنا مدى تردي الواقع وتمزقه في ظلّ الظروف آنفة الذكر، ممّا ساعد أيضاً على بروز التراث باعتباره وسيلة وملجأ يُحتمى به للخروج من الوضع الرّاهن، فقد تميّزت المرحلة عموماً بعلاقة متينة

---

1 – د. غالي شكري: "شعرنا الحديث إلى أين"، ص 144.

مع التّراث وإن بطريقة مختلفة عن مثيلاتها من قبل. يؤكّد أمل دنقل هذا المعنى قائلاً: "أنا أعاني مشكلة أنّني شاعر قومي تؤصل قيماً قومية داخل الإنسان، ومن هذه القيّم القوميّة الانتماء التّاريخي، لكن لكي يحس فرد ما أنه منتم تاريخياً لابد أن تذكره بأساطيره وتراثه وتاريخه، وعليك أن تذكره بهذه الأساطير والتّاريخ والتّراث بطريقة فنّيّة، فأنا أستخدم الأساطير والتّراث ليس فقط كرمز لإيصال العمل الفني، وإنّما أيضاً لاستنهاض ولإيقاظ هذه القيّم التّراثية والتّاريخية في نفوس النّاس[1] وفي مكان ولأن آخر يؤكد: "المسألة أنّ استخدام التّراث له مهمّة أساسية وهي إيقاظ وعي الشّعب، وذلك عن طريق التّذكير الدّائم به ومحاولة إعادة تفسيره، ولأنّ الشّعر هو أحد فنون العرب القديمة ولأنّ القصيدة الشّعرية تستخدم التّراث استخداماً يكاد يكون كهنوتيًا، فلابد أن يكون الشّعر هو أوّل الفنون الّتي تستفيد من التّراث وإحياء الأساطير العربيّة"[2].

وفي مفهوم الشّاعر أيضاً هناك سببان رئيسيان للارتباط بالتّراث: **الأوّل** دحض الفكرة الرّامية إلى عزل مصر عن الوطن العربيّ تحت ستار الدّعوة إلى حضارة البحر الأبيض المتوسط أو غيرها من الدعوات يقول: "لقد كان طبيعيًا أن يعود هذا الجيل للأصول، فإذا كان الجيل السّابق قريب العهد بالأفكار الّتي نشرها لطفي السيد وطه حسين وغيرهما عن مصر الّتي تنتمى إلى حوض البحر المتوسط والّتي تعتبر الميثولوجيا الإغريقية أساساً مبدئياً للثّقافة كما في الغرب، فإنّ جيلنا نحن كان أكثر اقتناعاً بانتماء مصر العربيّ، ليس لأنّها كانت سلعة رائجة في تلك الأيام، بل لأنّ الثّقافة الوطنية لأي بلد مزيج بين الأصالة والمعاصرة، بين معطيات الحضارة الحديثة وإمكانات التّراث القديم الّذي يمثّل

1 – أمل دنقل: مجلة خطوة، العدد الخامس، ص 59.

2 – إبراهيم منصور: الازدواج الثّقافي.

في جوهره حضارة إنسانية ونوعية من التّفكير وتتصل بخصائص الشّعب الّذي أنتجه[1].

ويضيف إلى هذه الفكرة قوله في مكان آخر: "لقد كان الهمّ الأساسي لهذه الحركة هو إثبات أنّ المصريين لا يقلون عن الأوروبيين جدارة في نقل وفهم العلوم والمعارف وبالتّالي فقد اتّسمت حركة الاستقلال عندنا بالتأثّر الشّديد بالغرب، وإتّباع المناهج الغربية وربط مصر بالثّقافة اليونانية كما فعل طه حسين ... ومن طبيعة هذه النّظرة أنّها تنظر باحتقار أو بشيء من الاستعلاء للموروثات الشّعبية والنّظرة الشّعبية للعالم، وذلك على اعتبار أنّها من مخلفات الماضي[2] ولقد اعتبر أمل دنقل أنّ التّراث والارتباط به هو الردّ الوحيد على مثل هذه الدّعوة.

والسّبب الثّاني في إلحاح أمل دنقل على التّراث هو إثبات الهويّة من وجهتين: **الأولى** الهويّة العربيّة: "إنّ ارتباطي بالتّراث يرجع أساساً إلى محاولتي البحث عن هويّة لهذه الأمّة، فأنا أعتقد أن مصر عربيّة وأنّ روحها عربيّة رغم كلّ المحاولات الّتي بذلت وتبذل لفصلها عن العرب وإلحاقها بحوض البحر المتوسط، في رأيي أنّ الحضارة المصرية القديمة والحضارة العربيّة ثمّ الحضارة الأوروبية يمكن لها أن تشترك جميعاً في إنتاج حضارة الشّعب المصري، وبكلمات أخرى فإنّ القدر الّذي استفادته مصر من الحضارة الغربية، قد نقلته أيضاً دول أخرى مثل سوريا والجزائر، دون أن يعني هذا انتفاء عروبة هذه البلدان، فالحضارة الأوروبية لا يمكن أن تنفي الشّخصية القومية لبلد ما"[3].

---

1 – أمل دنقل: مجلة الكراسة الثقافية، حوار مع الشاعر، العدد الأوّل، يونيو 1979، ص 48.

2 – إبراهيم منصور: الازدواج الثّقافي، ص 127.

3 – المرجع نفسه، ص 136، 137.

وهناك **وجهة ثانية** هي الوجهة الاسلامية يقول: " لقد انتبهت فجأة إلى أنّ الشّخصيات الإسلامية أو التّراث الإسلامي هو الّذي يعيش أكثر في وجدان النّاس، وكان تقديري أنّ هذا التّراث الإسلامي أو الانتماء الإسلامي الّذي يهتم به النّاس هو في حقيقة الأمر إحساس بالعروبة، ولكنه يتخذ شكلاً دينيًا وذلك بسبب أنّ المصريين في فترات الاحتلال الفرنسي والعثماني والإنجليزي كانوا يواجهون المحتل بالرّوح الدّينية، وذلك باعتبار أنّ المحتلين كفار ولا تصح مسالمتهم[1].

من كل ما سبق نفهم أنّ العلاقة مع التّراث لا تتمّ – في مفهوم أمل دنقل – لمكانته فحسب بل لحاجة اللّحظة الرّاهنة إلى ذلك، وأنّ العلاقة مع الواقع ليست ممّا يغض من قيمة الشّعر بل ممّا يؤكّد جوهره، ونفهم أيضًا أنّ هذه العلاقة ليست حقيقة تحكم منطلق الشّاعر فحسب، بل هي كذلك مدار التّجربة الشّعرية والهدف الّذي يسعى ويجب أن يبذل الجهد لتأكيده، وأمل دنقل مثال للشّاعر الّذي تتجلى في تجربته جدلية التّراث والشّاعر والواقع، "أمل دنقل أحد شعراء الستينات الّذين اجتمعوا حول تجديد الواقع الشّعري في ظروف تغيير ضخمة عاشتها مصر إبان هذا العقد، واتجهت هذه المحاولات إلى تقنيات جمالية جديدة تساعد على التّوازن الجمالي بين الحاضر المهزوم من ناحية وبين الماضي المجيد من ناحية والمستقبل الجنين من جهة ثانية[2].

---

1 – نفسه، ص 138

2 – مدحت الجيار: أقانيم الشّعر عند أمل دنقل، مجلة ابداع، العدد العاشر، 1983، ص 89.

الباب الثّاني: سؤال التجربة الشعرية

الفصل الأوّل: التّجربة الذّاتية
الفصل الثّاني: التّجربة الموضوعيّة
الفصل الثّالث: التّجربة الكونيّة

الفصل الأوّل

التّجربة الذّاتية

لا شك أنّ هناك خصائص محدّدة تفصل كل تجربة عند الشّاعر عن غيرها من التجارب بشكل ما، بحيث يكاد أن يكون كلّ منها بنية قائمة بذاتها، ولكن تجارب الشّاعر مهما تميّزت عن بعضها فليست في حقيقتها إلاّ عناصر في البنية العامّة الّتي يمثّلها إنتاج الشّاعر بأكمله. وهذه العناصر تجمع بينها علاقات قد تكون واضحة وقد تتسرّب من عنصر إلى آخر ومن تجربة إلى أخرى عن طريق اللاّوعي أو غيره مكوّنة بنية واحدة أشمل.

كما أنّ التّجربة الذّاتية ليست تجربة مغلقة ومقطوعة، بل تشترك مع العالم الخارجي في عناصر ما، ذلك أنّ الشّاعر مهما أغرق في الذّاتية فإنّ خيوطًا ظاهرة أو خفية كثيرة أو قليلة تبقى تربطه بالعالم من حوله وبهموم الآخرين وإنّما قلنا التّجربة الذّاتية لأنّ هموم الذّات وقضاياها هنا هي المهيمنة، لذلك فمن المهم في هذه الحالة معرفة كم العلاقات الّتي تربط هموم الذّات بهموم الجماعة الماضية منها والحاضرة.

تشمل التّجربة الذّاتية قصائد ديوان **"مقتل القمر"** الّذي صدر سنة 1974 لكنّ تواريخ بعض قصائده تشير أنّها كتبت في أوّل بداية الشّاعر مع الشّعر يضاف إلى هذا الدّيوان قصائد الحبّ وقصائد الغربة المبثوثة من مختلف دواوينه.

– ليس العمل الأدبي والشعري – في مفهومنا – انعكاساً أو مثالاً لشيء خارجه لذلك لا يمكن معالجته بمفاهيم مسقطة عليه من الخارج. فالعمل الأدبي بنية من العناصر المتلاحمة يحكمها نسق متكامل، ما يفرض الانطلاق من داخله للتعرّف عليه، لكنّ هذا لا يعنى أنّه بنية مكتفية بذاتها مقطوعة الصلة عن العالم، بحيث يكون التعرّف عليه مقصوداً لذاته كما هو الشّأن الحال عند الشكلانيين، بل إنّه بنية مترابطة مع غيرها من البنى في بنية أكبر. أو بعبارة

أخرى في بنية (متجاوبة) مع غيرها و(متولدة) عن بنية أشمل، وعليه فهي بنية (دالة) لأنّ لها وظيفة تؤديها تجاه هذا الكل[1].

وللتعرّف على الدّلالة العامّة لهذا العمل لابد -كما سبق القول- من التعرّف على بنيته الدّاخلية، وأحسن مدخل من هذا المنطلق هو العثور على (عبارة دالة) أو كما يسميها البعض العبارة المفتاح، فقد تكون كلمة أو جملة، أو قد تكون ذات دلالة معنوية أو تركيبية أو صوتية وقد تصدر عن المؤلف بوعي أو بدونه[2]. يتم الوصول إلى هذه العبارة المفتاح عن طريق تقصي النّموذج اللّفظي LEXICOLOGIQUE أي بتتبّع الألفاظ المتواترة في النصّ ومعرفة الكلمة المفتاح أو العبارة الّتي لها الهيمنة على باقي ما في النصّ[3] ويعطيها البعض اسماً مختلفاً هو الصوتيم، وهو "النواة الّتي يفضي إليها النصّ أو ينتج عنها، لأنّ لكلّ نصّ مهما كان عقدة دلالية وجمالية كانت تمثل حالة الهوس الإبداعي للمنشئ، وتنتقل منه إلى النصّ تختبئ داخل تركىباته ... والصوتيم يمثل القوّة ذات السيادة داخل النصّ والباقي يكون إمّا تشكلات إبداعية له أو إرهاصات تؤدي إليه أو أنّها ناتج عنه... وقد تتعدّد الصوتيمات، ولكنّنا حتماً سنجد واحداً له السّيادة نصوصياً على الأخريات"[4].

---

1 – ينظر د. جابر عصفور: "عن البنيوية التوليدية"، مجلة فصول: الجزء الأوّل، المجلد الأوّل العدد الثّاني، 1981، ص 8.

2 – ينظر د. طه وادي: "الزّمن الشّعري في قصيدة خيول"، مجلة إبداع، العدد 10، 1983 ص 63.

3 – ينظر دليلة مرسلي وأخريات: مدخل إلى التعليل البنيوي، دار الحداثة، ط1، 1985، ص 16.

4 – د. عبد الله محمد الغذائي: "سؤال عن نصوصية النصّ"، مجلة كلمات، العدد الثامن 1987، ص 107.

ذكريات حبّ:

يمثل التّجربة الذاتية قصائد "الدّيوان الأوّل – من حيث زمن الكتابة – وهو ديوان "مقتل القمر" وبعض القصائد الأخرى المبثوثة في الدّواوين الأخرى كمّا سيشار إليها لاحقًا.

تتعلّق جلّ القصائد في هذا الدّيوان بموضوع الحبّ يصدرها الشّاعر بإهداء: إلى سنوات الصبا والإسكندرية. ومنذ الإهداء والقصيدة الأولى يتجلى لنا أنّه ما من قصيدة إلاّ ولها علاقة بالماضي وذكرياته بشكل أو بآخر بحيث يصح القول إنّ هذه الثنائية: الماضي والذّاكرة هـــي العبارة المفتاح لكلّ شعر هذه التّجربة والّتي تتمحور حولها وترتبط بها باقي العناصر ويعتبر تشكلاً لها. لهذا سنعرض باختصار للعبارات الّتي تمثّل مفاتيح للتّجربة الذّاتية عند أمل دنقل والّتي يشكّل تكرارها في قصائد هذه التّجربة ظاهرة مشتركة ممّا له علاقة بذكريات الحبّ ثمّ نعود لدراسة القصائد بالتفصيل.

ففي القصيدة الأولى بعنوان **(براءة)**[1] نجد أنّه بالرّغم من كون المتكلّم يخاطب حبيبته الحاضرة، إلاّ أنّه يعيش الماضي من خلال اللّحظة ذاتها:

أحس حِيَالَ عَيْنَيْكِ
بِشَيءٍ دَاخِلِي يَبْكِي
أُحِسُّ خَطِيئَةَ المَاضِي تَعَرَّتْ بَيْنَ كَفَّيْكِ
وَعُنْقُودًا مِنَ التُفَّاحِ فِي عَيْنين خضْرَاوين
وفي مكان آخر من القصيدة يقول:
وَفِي صَدْرِي
صَبِيٌّ أَحْمَرُ الأَظْفارِ والمَاضِي

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، منشورات مكتبة مدبولي، مهمل تاريخ الطبع وعدد الطبعات ص 8.

يُخَطِّطُ فِي تُرَابِ الرُّوحِ

في أَنْقَاضِ أَنْقَاضِي

ومع الانتقال إلى القصيدة الثّانية **(طفلتها)**1 نجد تصديراً نثرياً يشرح القصيدة ويعطي فكرة عن محتواها يقول (مرّت خمس سنوات على الوداع وفجأة رأى طفلتها) ثمّ يخاطب الطفلة الّتي تذكّره بأمّها لتشابههما فيقصّ عليها علاقته بالأمّ في السّابق، وكيف كان من الممكن أن تصبح هي ابنته منها، وكيف أنّه لم يكن يملك إلاّ مبدأه، فتزوّجها غيره برغم فارق السن بينه وبينه لا لشيء إلاّ لأنّه يملك المال، أمّا قصّة حبه هو فقد أصبحت ذكرى:

ثُمَّ لَمْ تَحْمِلْ مِنْ الماضي

سِوَى ذِكْرَيَاتٍ فِي الأَسَى مُهْتَرِئَة

في القصيدة الثّالثة بعنوان **(مطر)**2 نجد أنّ المطر حينما ينـــزل قائماً ليساعد الذّاكرة أو ليعمل عملها فيغسل الشّجر وعندها يحدث أن:

يَنْكَشِفُ النِّسْيَـــانْ

عَنْ قِصَصِ الحَنَانْ

عَنْ ذِكْرَيَاتِ حُبٍّ

ضَيَّعَهُ الزَّمَانْ

ثُمَّ لَمْ تَبْقَ مِنْهُ إِلاَّ النُّقُوشُ وَالأَغْصَانْ.

هكذا يتضح أنّ عمل الذّاكرة يتجلى ليس في داخل الشّاعر فحسب بل يتعدّاه إلى الوجود الخارجي، حيث كل شيء يمثل معادلاً للذّاكرة إذ يساعدها على الاستعادة.

---

1 – أمل دنقل: المصدر السابق، ص 10.

2 – المصدر نفسه، ص 16.

وفي القصيدة الرّابعة **(قلبي وذوات العيون الخضر)**[1] المتكوّنة من قسمين: يتكلّم في القسم الأوّل عن قلبه وعن صراعه معه لأنّه لا ينسى يتذكّر:

ثَلاَثَ سنيـــــنٍ

أُبَارِزُ قَلْبِـــــي المَفْتُـــــونْ

يَجْمَعُ بَيْنَنَا لَيْــــلٌ، ويَفْصِلُنَا نَهَارُ قِتَـــالْ

تُطِلُّ عَلَيَّ – خَلْفَ لِثَامِــهِ – عَيْنَانِ خَضْرَاوانْ

أمّا في القسم الثّاني فيعود الشّاعر إلى مرحلة سابقة، إلى ما قبل صراعه مع قلبه، حين كان الحبّ والأيّام السّعيدة يظللان طفولة الشّاعر، والأحلام تداعبه:

وَطِفْــلاً كُنْتُ، كَالأَطْفَـــالْ

وَمَرْكَبَةٌ مِنَ الكَلِمَاتِ تَحْمِلُنِي لِعَرْشِ الشَّمْسِ

وَقَلَّدَنِي الهَوَى سَيْفَـــهْ

"إِلَى ذَاتِ العُيُـــونِ الخُضْرِ".

وفي القصيدة الخامسة **(يا وجهها)**[2] برز إليه وجه الحبيبة من الذّاكرة فيخاطبه، ثمّ ينهي كلامه قائلاً:

يَا وَجْهَهَـــا الحُلْـــوَا

مَازِلْتُ أَفْتَقِـــدُكْ

مَازِلْتُ أَفْتَقِـــدُكْ

وفي قصيدة **(قالــت)**[3] يخاطب الشّاعر حبيبته في الحلم، ولكنّ حتى في الحلم يظلّ الحوار بينهما عبر الماضي كونه يخاطب ذكراها حيث يقول:

وَعُيُونَنَا مُتَشَابِكَاتٌ فِي أَسى المَاضِي الطَوِيلْ

---

1 – المصدر نفسه، ص 19.

2 – أمل دنقل: المصدر السابق، ص 24.

3 – المصدر نفسه، ص 35.

يحلم ولكنه سرعان ما يفيق فلا يجد إلاّ الصدى، لا شيء إلاّ الذاكرة.

وفي القصيدة التاسعة **(استريحي)**[1] يطلب الشّاعر من حبيبة الماضي– والّتي لم تعدّ كذلك– أن تتوقّف عن التّمثيل وتستريح، فهي حتّى في الماضي لم تكن له بل كانت تحاول أن تنسى من خلاله ماضيها هي:

كُنْتِ يَوْمًا فتْنَــةَ قَدَّسْتُهَـــــا

كُنْتِ يَوْمًـــــا

ظَمَأَ القَلْــبِ وَرَيَّـــهْ

إلى أن يقول:

كَانَ مَاضِيكِ جِدَرًا فَاصِلاً بَيْنَنَا

وفي القصيدة العاشرة **(العار الّذي نتقيه)**[2] يحاور الشّاعر حبيبته حول ابنهما، حيث يعود حبهما في شكل الابن الّذي ألقيا به وأنكرا بنوته، فإذا به يعود معلنًا حضوره مثل أوديب، والابن هنا أيضًا رمز للحبّ العائد، لكنّ عبر الذكرى فقط:

لكنّهُ مَا مَاتْ

عَادَ عُنْفوَان ذِكْرَياتْ

وفي القصيدة الحادية عشرة **(أوتوغراف)**[3] يرفض الشّاعر أن يكتب لها فيه كلمة لأنّه يحمل في طياته بعضاً من ماضيها الّذي لا يريد هو أن يتذكــّره:

مَاضِيكِ

– وَمَاضِي الأُوتُوغْرَافْ–

بَقَايَا شَوْقٍ مَشْبُوهْ

بَصَمَاتُ الذِّكْرَى فِيكِ وَفِيهْ

---

1 – نفسه، ص 42.

2 – أما دنقل: المصدر السابق، ص 45.

3 – المصدر نفسه، ص 53.

وفي القصيدة الثّانية عشرة **(شبيهتها)**[1] يلتقي بفتـــاة تشبه الحبيبة فيخاطبها على أساس أنّها أعادت إليه ماضيه، فيقول لها:

أَشْبَهْتِ فِي تَصَوُّرِي

(بِوَجْهِك المدَوَّرِ)

حَبِيبَةً أَذْكُرُهَا أَكْثَرَ مِنْ تَذَكُّرِي

يَا صُورَةً لَهَا عَلَى المِرْآةِ لم تَتْكَسِرْ.

وفي القصيدة الثّالثة عشرة يلتقي بفتاة يميّزها **(العينان الخضراوان)**[2]

كَعُيُونِ حَبِيبِي

كَعُيُونِ يُبْحِرُ فَيهَا البَحْر بِلاَ شطَآن

يَسْأَلُ عَنْ حُبٍّ

عَنْ ذِكْرَى

عَنْ نِسْيَانْ

وفي القصيدة الرّابعة عشرة يذهب إلى **(الملهى الصّغير)**[3] الّذي كان يرتاده مع حبيبته، يجد أنّ كل شيء فيه لم يعد يذكره بحبيبته، ولا يحفظ شيئًا من ماضيهما:

لَمْ يَعُدْ يَذْكُرَنَا حَتَّى المَكَانْ

كَيْفَ هُنَّا عِنْدَهُ

والأَمْــس هَانْ

وفي قصيدة **(يوميات كهل صغير السن)**[4] من ديوان **"البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"** يقدّم الشّاعر قصّة الحبيبة الّتي خانته مع صديقه. وعلى الرّغم من أنّ

---

1 – نفسه، ص 55.

2 – أما دنقل: المصدر السابق، ص 58.

3 – المصدر نفسه، ص 61.

4 – نفسه، ص 97.

الأحداث تدور عبر أفعال مضارعة، إلاّ أنّ الشّاعر يعيش حاضر الماضي يقول:

.... العَالَمُ فِي قَلْبِي مَاتْ

ويحاول الشّاعر أن يسقيه (أي قلبه) نبيذ الرّغبة:

فَلَعَلَ الدِّفْءَ يَعُودُ إِلَى الأَطْرَافِ البَارِدَةِ الصَّلْبةِ

ولكن دون جدوى ما دام قد صار حطاماً، صار كهلاً بالرّغم من صغر سنه وذلك ما عاناه من تجربة حبه المريرة.

وفي قصيدة **(بطاقة ... كانت هنا)**[1] من الدّيوان نفسه يشير عنوان القصيدة إلى أنّ الكلام هنا ما هو إلاّ أطياف ذكرى:

مَا كَانَ كَانْ

لِكنَّمَا مَلاَمِحُ الزُّجَاجْ

لاَ تَعْرِفُ النِّسْيَانْ

وفي ديوان **"تعليق على ما حدث"** وفي قصيدة **(الوقوف على قدم واحدة)**[2] يعود إلى حبيبته الّتي من كثرة تجارب الحبّ الّتي عاشتها كادت تنساه:

كَادَتْ تَقُولُ لِي "مَنْ أَنْتَ"

وعندئذ يعرف خيانتها ويعرف أنّ حبّها لم يكن حباً، بل كان عبثًا وخديعة لأنّه:

لأِنَّهُ صَدَّقَ ذَاتَ لَيْلَةٍ

عَطَاءَ فَمِكِ الصَّغِيرْ

عَطَاءَ حُلْمِكِ القَصِيرْ

---

1 – نفسه، ص 115.

2 – أمل دنقل: المصدر السابق، ص 181.

وفي قصيدة **(رباب)**[1] من الدّيوان نفسه يحدثنا الشّاعر من خلال حواره مع حبيبته الّتي أصبحت حبيبة غيره بعد أن يذكرها بلقائها الأوّل، وما تخلّله من ذكريات:

(كُنَّا جَارَيْنِ طَوِيلاً
وَخَلِيجُ عيونٍ تَرْسُو فِيهِ
أشْرِعَةُ الشَّوْقِ
قَلْبِي مَا كَادَ يَشِبُّ عَلَى الطَّوقِ
حَتَّى أَبحَرَ فِي عَيْنَيْهَا الوَاسِعَتَيْنِ
بِرِحْلَتِهْ الأولى).

وفي القسم الثّاني من القصيدة، الموسوم بـــ **(فصل من قصّة حبّ)** يروي لنا الشّاعر هذا الفصل ثمّ يقول إنّه بعد رحيلها فتش عنها في كل مكان دون جدوى:

لكنّنِي لَمْ أَرَ غَيْرَ الوَحْشَةِ المَرِيرَةَ
وذِكْرَيَاتِهَا المَرِيرَةَ

وفي قصائد متفرقة من **الأعمال الكاملة** نجد قصيدة بعنوان **(إلى صديقة دمشقية)**[2]

مَا زِلْتُ رَغْمَ الصَّمْتِ وَالحِصَارْ
أَذْكُرُ عَيْنَيْكِ المُضِيئَتَيْنِ
وبَسْمَةَ الثَّغْرِ الطُّفُولِيَّة
أَذْكُرُ أُمْسِيَاتَنَا القِصَارْ

وبعد أن يستعرض الشّريط الّذي عاشاه معًا يتساءل

---

1 – المصدر نفسه، ص 183.

2 – أمل دنقل: المصدر السابق، ص 357.

(مَا بَالُنَا نَسْتَذْكِرُ المَاضِي، دَعِي الأَظْفَارْ
لاَ تَنْبُشُ المَوْتَى، تُعرّى حُرْمَةَ الأَسْرَارْ)

ولعلّ السّؤال الّذي يفرض نفسه هو ما دلالة هذه الظّاهرة؟ ونعني بها ظاهرة الارتباط بالماضي وذكريات الحبّ السّابق بهذه الشدّة، يقول الدّكتور عبد الرحمن بدوي: "إنّ الشعور بالزّمان يبلغ أقصى درجة من السعة في ساعة الحبّ، بل لا تكاد توجد لحظة أخرى يبلغ فيها عمق الشّعور به ما يبلغه في لحظة الحبّ العليا"[1].

بمعنى أنّ العلاقة بين الحبّ والشعور هي علاقة زمانية بالدرجة الأولى لذلك نجد من المحب حرصاً كبيراً على الزّمن لأنّه بمروره تمرّ الهناءة، ومن هنا أقترن الزّمن كثيراً بالحبّ في تراث الشّعر العربيّ، وحسبنا هنا أن نورد بيتًا واحدًا ليعبّر عن هذا المعنى، وهو قول عمر بن أبي ربيعة:

فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلِ تَقَاصَرَ طُولُهُ وَمَا كَانَ لَيْلِي قَبْلَ ذَلِكَ يَقْصُرُ.

هذا إذا كانت لحظة الحبّ حاضرة، لكنّ ماذا لو كانت قد أصبحت شيئًا من الماضي وحلّ محلّها الأسى والألم؟ لا شك أنّه في هذه الحالة تنشط الذّاكرة ذلك أنّها الوسيلة الوحيدة الّتي بها تعاش لحظة الحبّ في الحاضر، فكأنّما الذّاكرة هنا تحلّ محلّ الحبّ الحقيقي أو لنقل أنّها تحلّ محلّ القلب.

من هنا ينقسم الزّمن إلى زمنين: **أحدهما** خارجي وهو الزّمن التّاريخي العادي والّذي يمضي رأساً ولا سبيل إلى كبح شكيمته، والآخر حاضر يُستحضر بالذّاكرة الّتي تعمل في اتجاهين: في اتجاه الماضي تأخذ منه لحظات سعادته، وفي اتجاه الحاضر الّذي تأخذ منه آنيته. "يبدو الزّمان من خلال الشّعر ذا بعدين، الأوّل هو الزّمان في الطبيعة، والّذي يخضع لحركة الشّمس في

1 – د. عبد الرحمن بدوي: الموت والعبقرية، دار القلم، بيروت، بدون تاريخ، ص 43.

البروج، والثّاني هو الزّمان في الخبرة، وهو خاضع لحركة النّفس في مجرى الأحداث[1].

وبما أنّ الزّمن الخارجي يمضي ولا قدرة لأحد على إيقافه، فإنّ الشّاعر العاشق يلجأ إلى وسائل خاصّة في التّعامل معه، كأن يجعل له معادلاً في نفسه "ليس عند العشاق زمن بالمعنى الّذي يتعرّف عليه النّاس، زمنهم هو لحظات هيامهم ولقائهم وحسب، لا يجري زمنهم متواصلاً كالماء، بل يتجزأ قافزا كالفراشات"[2].

وبذلك تلتقي الأطراف الثّلاثة الشّعر والحبّ والزّمن، وبما أنّ الزّمن ليس ثابتًا فإنّ الشّعر والحبّ يجدان له بديلاً في الذّاكرة أو في الزّمن الدّاخلي، وبعبارة أصح "**يكون الحاضر سبيلاً موصلاً بين ماضي الحبّ (الذّاكرة) وآتى الحبّ (التوقع أو الحلم)**"[3]. ثمّة علاقة غير متكافئة بين الأطراف الثّلاثة لذلك "فالعلاقة الخاطئة بين الفنان والزّمن تجعل الفنان عاجزًا عن توكيد ذاته في الديمومة، من هنا اتجاهه إلى تمجيد الذكرى وجعل الحبّ يقيم في الماضي الّذي تحفظه الذّاكرة"[4] أو لنقل الماضي الّذي (يحضر بواسطة الذّاكرة)، فهو إذن ماض حاضر وهو الجسر بين الحبّ والشّاعر لكي يستعيد السعادة والهناء المفقودين منه، حتى لو كان ذلك بمثابة حلم.

---

1 – عبد الاله الصائغ: الزّمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 1986، ص 266.

2 – أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص 22.

3 – عبد الإله الصائغ: الزّمن عند الشّعراء، ص 267.

4 – أدونيس: المرجع السابق، ص 31.

يظل الماضي يهيمن على الذّاكرة، فيبحث الشّاعر عن أي شيء يستعيد به ماضيه، من هنا تأتي قصيدة (شبيهتها) حيث يخاطب الشّاعر فتاة تشبه حبيبته قائلاً:

انْتَظِرِي
مَا اسْمُك
يَا ذَاتَ العُيُونِ الخُضْرِ والشَّعْرِ الثَّرِي
أَشْبَهْتِ فِي تَصَوُّرِي
(بِوَجْهِكِ المُدَوَّرِ)
حَبِيبَةً أَذْكُرُهَا أَكْثَر مِنْ تَذَكُرِي

فالشّاعر يطلب من الشبيهة الانتظار وهو في قرارة نفسه يطلبه من الحبيبة الحقّة أو من الماضي الّذي يرحل مخلفاً الذّكرى، أو بالأحرى يطلب من الزّمن أن ينتظر لأنّ الماضي جاثم على ذاكرته، فما الشّبه بين الفتاة وحبيبته الأشبه في (تصوّره) فقط، ولنلاحظ كيف تتردّد كلمة (صورة)

يَا صُورَةً لَهَا عَلَى المِرْآةِ لَمْ تَنْكَسِرِ
حَبِيَتي –مِثْلُك–
لَمْ تُشْبِهْ جَمِيعَ البَشَرِ
عُيُونُهَا حَافِلَةٌ بِالصُّوَرِ
أَبْصَرتُهَا اليَوْمَ بِعَيْنَيْكِ
اللَّتَيْنِ صُبَّتَا مِنْ عُمُرِي
طُفُولَةً .. مُنْذُ اتزَانِ الخُطْوِ لَمْ تَنْحَصِرِ

إنّ هذه الطفولة لم تنحصر على مستوى الزّمن الدّاخلي فقط، والماضي حبيس في داخل الشّاعر، أمّا على مستوى الزّمن الخارجي فإنّ كلّ شيء يمضى. في حين يظلّ الزّمن يحكم تصوّرات الشّاعر لكنّه لا يحكم الأشياء الخارجية فيطالبها الشّاعر بالانتظار، في قوله:

كَمْ أَشْهُرٍ وأَشْهُرِ
مَرَّتْ ولَسْنَا نَلْتَقِي

لعلّ هذه الظاهرة تذكّرنا بمواقف الشّعراء العرب القدامى حيث كانوا يستعيضون عن الزّمن الحاضر بالماضي ويتمنون إحياءه كما في قول ذي الرمة:

أَرَاجِعَةٌ يَا مـــــــيُّ أَيَامُنَا الّتِي بِذِي الرَّمْثِ أَمْ لَا مَا لَهُنَّ رُجُوعُ[1]

ومثلما يقوم الشّاعر هنا بالاستعانة ببعض ما يذكره بالحبيبة، كما في قصائد **(يا وجهها)**، **(قلبي .. والعيون الخضر)**، **(طفلتها)**، **(الملهى الصّغير)** كذلك كان الشّاعر يستعين بأشياء خارجية أو جزء من الماضي ممثل في الطلل، كما في قول ذي الرمّة:

أَمَنْزِلَـــــي مِيّ سَلَامٌ عَلَيْكُمَا هَل الأَزْمَنُ اللَّائِي مَضَيْنَ رَوَاجِعُ[2]

وأمل دنقل هنا يجد الذّكرى في كلّ شيء وتتمثّل له حبيبته في كلّ امرأة، كما في **(شبيهتها)** وفي **(العينان الخضراوان)**، وكما في قصيدة **(رباب)** حيث يقول:

أَلْمَحُ وَجْهَكِ المُضِيءَ يَا رَبَابْ
فِي مُسْتَطِيلِ النُّورِ عِنْدَمَا يَشِيعُ
فِي انْفِرَاجِ البَابْ
فِي وَهَجِ اللُّفَافَةِ الأَخِيرَةَ
فِي لَمْعَةِ المَنَافِضِ المُزَوَّقَة

يذكرنا هذا بقول قيس بن الملوح:

---

1 – محمد محمد الكومي: "ذو الرمة حياته وشعره"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980 ص 136.

2 – المرجع نفسه، ص 231.

أُرِيدُ لأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأَنَّمَـــــــا تمثَّلُ لِي لَيْلَى بِكُلِّ سَبِيلِ[1]

إنّ هذا الحضور الطاغي للماضي عن طريق الذّاكرة يتمّ في كل شيء، وفي كل لحظة راهنة. ولعلّ هذه الظاهرة، ظاهرة مطاردة الحبّ الماضي للشّاعر في كلّ حين هي الّتي تجعله رغم كونه يفتتح القصيدة بالحديث عن الزّمن بواسطة الأفعال المضارعة أو الأفعال الموحية بالحاضر، إلاّ أنّه سرعان ما يعرّج بنا إلى الماضي كما هو الشّأن في قصائد (براءة) و(طفلتها) و(المطر) ...الخ، حيث يفتتح قصيدة (براءة) بقوله:

أُحِسّ حِيَالَ عَيْنَيْكِ

بِشَيْءٍ داخِلي يبْكِي

أُحِسُّ خَطِيئَةَ المَاضِي تَعَرَّتْ بَيْنَ كَفَّيْكِ

ثمّ سرعان ما يتساءل في استسلام كأنّما ليُقرّ أنّه لا يمكن أن يتخلّص من الماضي

أَ أَنْسَى رِحْلَةَ الأَثَامِ فِي عَيْنَيْنِ فِرْدَوْسَيْنِ

وهكذا فإنّ ذكرى الماضي سرعان ما توقظه من أحلام الحاضر والعكس صحيح حيث يقطع الحاضر أحيانًا بكلّ واقعيته على الشّاعر الاسترسال في ذكرياته الجميلة الماضية، هذا التقاطع بين الزمانين يشكّل سمّة واضحة في التّجربة الذّاتية، وهو أبرز ما يتّضح في قصيدة (طفلتها)، الّتي يقول فيها:

لَا تَفِّرِي مِنْ يَدِي مُخْتَبِئَة

خبت النَّار بِجَوْف المدْفَأَة

أَنَا (لَوْ تَدْرِينَ)

مَنْ كُنْت لَهُ طِفْلَةً

لَوْلَا زَمَانٌ "فَجْأَة

---

[1] – محمد محمد الكومي: المرجع السابق، ص 157.

كَانَ فِي كَفــّي مَا ضَيَعْتُهُ
فِي وُعُودِ الكَلِمَاتِ المُرْجَأَهْ
كَانَ فِي جَنْبِــيّ
لَمْ يَدْرِ بِهِ
أَو يَدْرِي البَحْرُ قَدْرَ اللُّؤْلُؤَة؟
إِنَّمَا عُمْرُكِ عُمْرٌ ضَائِعٌ مِنْ شَبَابِي
فِي الدُّرُوبِ المُخْطِئَـــــة
كُلَّمَا فُزْتُ بِعَامٍ
خَسِرَتْ مُهْجَتِي عَامَا
وَأَبْقَتْ صَدَأَهْ
ثُمَّ لَمْ نَحْمِلْ مِنَ المَاضِي
سِوَى ذِكْرَيَاتٍ فِي الأَسَى مُهْتَرِئَهْ

وهكذا فإنّ الطّفلة كانت ستصبح طفلته (لولا زمان فجأه) ثمّ إن عمرها الآن هو جزء من شبابه الّذي ضاع، إنّ الزّمن الحاضر كأنما يسرق من الماضي لحظاته والشّاعر يعبّر عن ذلك صراحة (كلّما فزت بعام خسرت مهجتي عاماً) لكن العكس أيضاً صحيح إذ أنّ الماضي يقض مضجع الشّاعر في حاضره كما هو واضح من السطرين:

ثُمَّ لَمْ نَحْمِلْ مِنَ المَاضي
سِوَى ذِكْرَيَاتٍ فِي الأَسَى مُهْتَرِئَهْ

ويتضح هذا المعنى أيضاً في قصيدة (براءة)، حيث يقول:

صَبِيٌّ أَحْمَرُ الأَظْفَارِ والمَاضِي
يُخَطِّطُ في تُرَابِ الرُّوحِ
فِي أَنْقَاضِ أَنْقَاضِي

وكما يقطع الماضي على الحاضر استمراره، فإنّ الحاضر أحياناً يقوم بنفس الفعل، كما في قوله في قصيدة **(شيء يحترق)**:

وَيَمُرُّ الوَقْتُ فَلاَ نَدْرِي
وَيُقِيمُ مَحَافِلَهُ الشَّفَقُ
وَتَدُقُّ السَّاعَةُ مُعْلِنَةً
فيهُبُّ بِنَا صَحْوٌ قَلِقُ[1]

إنّ الحاضر بما يتميّز به من فشل في الحبّ لا يترك الشّاعر يسترسل في أحلامه الماضية بل يوقظه منها مجسداً له الواقع بكل قساوته، وهكذا فلا الماضي يدوم ولا الحاضر، وإنّما يتقاطعان باستمرار ممّا يخلق التناقض في نفسية الشّاعر والصّراع على مستوى النصّ الشّعري.

ففي القصيدتين السّابقتين نلاحظ أنّ الحلم وسيلة لاستعادة الزّمن الماضي، في الأولى (يهزني صحوي فأفتقدك) وفي الثّانية (يهب بنا صحو قلق) – (أراه ينسحق)، وفي قصيدة (مطر) (ما كان يا حبيبي حلم وقد عبر)، فالحلم هنا حيلة يستعاد بها الماضي، "وقد يسهم الحلم في نقل الشّاعر إلى زمن الحبيبة أو مكانها أو نقل الحبيبة إلى زمن الشّاعر ومكانه ... فالحلم إلغاء" لشرطي الزّمان والمكان، ففي الحلم تختلط الأزمنة وتلغى المسافات يتيسر العسير. ولذلك كان الحلم أقرب في خيال الشّاعر من أي شيء آخر ... حتى كأن الشّاعر يصنع أحلامه يقظـــــاً ويؤالف بين الحلم والخيال ولغة الشّعر"[2].

وهذه وسيلة معروفة في الشّعر القديم كما في قول قيس بن ذريح:

وإِني لأَسْتَغْشِي ومَا بِي نَعْسَةٌ   لَعَلَّ خَيَالاً مِنْكِ يَلْقَى خَيَالِيَا

---

1 – أمل دنقل: المصدر السابق، ص 33.

2 – عبد الإله الصائغ: الزّمن عند الشّعراء، ص 275 و276.

أما لدى أمل دنقل فإنّ وجهها يأتي بميعاد في الأحلام، لذلك فهو ينتظر موعدها، كما في قوله من قصيدة **(يا وجهها)**:

فِي اللَّيْلِ أَفْتَقِدُكَ
فَتُضِيءُ لِي قَسَمَاتُكَ النّشْوَى
تَأْتِي خَجُولَ البَوْحِ مزْهُوًا
وَعَلَى ذِرَاعِ الشَّوْقِ أَسْتَنِدُكْ
وَأُحِسُّ فِي وَجْهِي لَظَى الأَنْفَاسِ
حِينَ يَلُفُّنِي رَغَدُكْ
وأَنَامُ!
تَحْمِلُنِي رُؤَاكَ لِنَجْمَةٍ قُصْوَى

يتمّ التّحايل أيضًا على الزّمن الخارجي بالعودة إلى الطّفولة على المستوى الدّاخلي، فعن طريق تذكّر الطّفولة والصبا يتمّ الحوار مع الحبيبة غالبًا، ذلك أنّ الزّمن ثابت على الأقلّ في الذّاكرة، ثمّ هو أرغد من الزّمن الحاضر بكثير فيتمّ استبدال هذا بذاك:

كَانَ يَا مَا كَانَ
إِنّه كَانَ فَــتَى
لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا مَبْدَأَهْ
وَفتَاةٌ ذَاتُ ثَغْرٍ يَشْتَهِي قُبْلَةَ الشَّمْسِ
لِيَرْوِي ظَمَأَهْ

لقد كان لكلّ منهما شيء مثالي هو له (مبدأه) وهي لها رغباتها في تقبيل الشّمس، وكلّ هذه أحلام سرعان ما أصطدمت بالواقع فلا نفعه مبدؤه ولا أمكنها هي تقبيل الشّمس.

وفي قصيدة **(قلبي والعيون الخضر)** يكاد الشّاعر يمرّ بذاكرة على زمن الطّفولة كلّه:

وَطِفْلاً كُنْتُ، كَالأَطْفَالِ
وَمَرْكَبَةٌ مِنْ الكَلِمَاتِ تَحْمِلُنِي لِعَرْشِ الشَّمْسِ
وَقَلَّدَنِي الهوى سَيْفَهُ:
"وَإِلَى ذَاتِ العُيُونِ الخُضْرْ"
وكَوكَبَةٌ مِنَ الرَبَّاتُ مُصْطَفَّهْ
"إِلَى ذَاتِ العُيُونِ الخُضْرْ"
وَقَرْيَتُنَا – وَرَاءَ العَيْنِ – تَوْرَاةٌ مِنَ الصَّمْتِ
وَثَرْثَرَةٌ مِنَ الغُدْرَانِ
وَصَوْتُ الطَّبْلْ
يَدُقُّ لِيَنْزَعَ القَمَرُ القَدِيمُ نِقَابَهَ المُعْتَلْ
وَطِفْلُ شَاحِبٌ يَنْهَضْ
تُزَغْرِدُ نِسْوَةٌ لِخِتَانِهِ المَدْسُوسِ فِي جِلْبَابِهِ الأَبْيَضْ
وَفَوقَ الجِسْرْ
غُلاَمٌ لاَهِثُ يَعْدُو
لِيُمْسِكَ مُهْرَةً فَرَتْ وَفِي سِيقَانِهَا يَتَعَلَّقُ القَيْدُ

... ...

وَمَرْكَبَتِي تَشُدُّ الأُفْقَ مَخْرُوطِيَّةِ الدَّرْبِ
"إِلَى ذَاتِ العُيُونِ الخُضْرِ"

تتكرّر في هذه القصيدة صورة لرحيل أحد الحبيبين إلى الشّمس كما في الصّورة السّابقة تعبيراً عن الرّغبة الشّديدة الّتي تعادلها هنا المركبة، حيث كل شيء حالم فهو له سيف يأمر به وينهى، وكلّ شيء يدل على الفرحة، صمت القرية مقابل ثرثرة الغدران، والقمر الّذي ينزع نقابه المعتل مقابل الطّفل الشّاحب الّذي ينهض، والطّفل الذي يعدو مقابل المهرة المقيّدةِ والمركبةِ الّتي تشد الأفق مخروطية الدرب. و(مخروطية الدرب) هنا تحمل دلالتين

متناقضتين، فكما تدلّ على الوصول إلى ذات العيون الخضر فإنّها تدلّ أيضاً على نهاية الحلم، حيث كان الدّرب واسعاً ثمّ ضاق.

وفي قصيدة **(ماريا)**[1] يصارح الشّاعر ساقية المشرب:

مِثْلَك مُنْذُ هَجَرْتِ بِلاَدِكَ
وَأَنَا أَشْتَاقْ
أَنْ أَرْجِعَ يَوْمًا مَا لِلْشَّمسْ
أَنْ يُورِقَ فِي جَدْبِي فَيَضَانُ الأَمسْ

....

قُولِي يَا مَارْيَّا
العَامَ القَادِمَ يُبْصِرُ كُلٌّ مِنَّا أَهْلَهُ
كَيْ أَرْجَعَ طِفْلاً .. وَتَعُودِي طِفْلَه

فإذا كانت ميزة الأمس الشّمس والغدران في القصيدة السّابقة فميزته هنا هو أنّه كان يفيض في ذاته وهو نفسه مشمس في مقابل جدب الحاضر، والعودة إلى الطّفولة ظاهرة في الشّعر القديم كما في قول ابن الملوح مثلاً:

صَغِيرَينِ نَرْعَى البَهْمَ كُنَّا   فَلَيْتَنَا لَمْ نَكْبُرْ وَلَمْ تَكْبُرِ البَهْمُ

إنّ الماضي ممثلاً في فترة الطّفولة والصبا هو مدار هذا الحبّ، كما يقول عبد الإله الصائغ "وممّا يزيد الشّاعر انفصالاً عن حاضره إحساسه بأنّ ماضيه كان بهيجاً، فماضى الشّيخ شبابه، والضّعيف قوّته، والذّليل عزّه، وماضي الطلّل امتلاؤه بالحياة والحبّ .. وإذا كان هذا صحيحاً على إطلاقه فإنّ ممّا يحتاج إلى وقفة كون "الفرار من الحاضر نحو الماضي يجد ميلاً عند معظم النّاس"[2]. والحقّ إنّ هذه الظاهرة نادرة في تراث الشّعوب الأخرى، وإن وُجدت فهي لا

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 37.

2 – عبد الإله الصانع: الزّمن عند الشّعراء العرب قبل الإسلام، ص 252 وص 253.

تضاهي مثيلتها عند العرب كونها ظاهرة متواترة باستمرار تكاد تشكّل سمّة من اللاّوعي الجماعي العربيّ بحيث يمكن القول إنّ العربيّ مسكون بماضيه على الأخص في الحبّ، فلماذا الماضي، ولماذا الطّفولة، بالرّغم من أنّ الفترة المثلى للإحساس بالحبّ هي فترة الشباب؟. يعود ذلك في رأينا إلى القمع المفروض على الحبّ والفصل بين الحبيبين باستثناء فترة الطفولة. وكلّما أقبل الزّمن زاد الخطر، وإذا كان لفترة الطّفولة من صفة أساسية فهي ليست الحبّ العميق قدر ما هي كون الحبيبين في مأمن من الرّقابة الاجتماعية، فمن مميّزات الطفولة (البراءة) عنوان القصيدة الأولى، والمثالية والطهر بطبيعة الحال والظّاهرة في عمومها علاقة اجتماعية تكاد تقتصر على الحضارة العربيّة.

من هنا نجد أن أمل دنقل حتى في حال حضور الحبيبة فهو يستعيد معها الذكرى ويذكّرها بالطّفولة: فيرافقها إلى الملهى الّذي كانا يلتقيان فيه وينعمان بلحظات الحبّ، وبدلاً من تجديد الحبّ: نحس أنّهما جاءا ليعودا إلى الطّفولة كما في قصيدة **(الملهى الصغير)**[1]

مَا الّذي جَاءَ بِنَا الآنْ؟
سِوَى لَحْظَةِ الجُبْنِ مَنَ العُمْرِ الجَبَانْ
لَحْظَةِ الطِّفْلِ الّذِي فِي دَمِنَا
لَمْ يَزَلْ يَحْبُو ...
وَيَكْبُو..
فَيُعَانْ!
لَحْظَةَ فِيهَا تَنَاهِيدُ الصَّبَا
وَالصَّبَا عَهْدٌ إِذَا عَاهَدَ: خَانْ
أَمِنَ الحِكْمَةِ أَنْ نَبْقَى؟

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 61.

سُدًى

قَدْ خَسِرْنَا فَرَسَيْنَا فِي الرِّهَانْ

هنا تصريح بأنّ سبب مجيئهما إلى هذا المكان أو بالأحرى عودتهما إلى الطّفولة لحظة جبن من العمر الجبان الّذي هما في رهان معه ولكنّه أسرع، ودلالة السّرعة هنا في الطّفل الّذي في الدمّ (يجري)، وفي فعل (لم يزل) وفي (الفرسين) حيث كلّ شيء في سباق، ولكنّ النّتيجة محسومة للزّمن وعليه فلا جدوى، وهي نتيجة عبّر عنها بكلمة (سدى) الّتي تتكرّر كثيراً في القصيدة أو يتكرّر معناها حيث لا فائدة من الهروب إلى الماضي كما في (لكنّ بلا جدوى، بلا جدوى) في قصيدة (يا وجهها) وقوله (ولم أجد إلاّ الصدى) في قصيدة (قالت). وقوله (سدى.. سدى/ تراجعت في أذني رحلة الصدى) من قصيدة (طاقة .. كانت هنا).

ينشأ صراع بين عدّة مستويات فكما يتمّ التقاطع بين الزمانين في نفسية الشّاعر ويتمّ في نصّ القصيدة عبر الأفعال الماضية والمضارعة يتمّ عبر التّبادل بين محوري التذكّر والنّسيان: حيث ينشأ نوع من التناقض بين أحاسيس الشّاعر إزاء ما يذكره بالحبيبة، فلا يعرف ماذا يريد منه، إنّه يطلب منه أن يذكره ولكنّه حين يفعل يجد أن ذلك عبث "لأنّ التعلّق بالماضي يخلق أحياناً عذاباً جديداً للشّاعر ممّا يجعله لا يطيق عناء الذّاكرة"[1] فحين يقابل ذات العيون الخضر الّتي تشبه حبيبته يرتبك إزاءها ولا يعرف ماذا يريد:

كَعُيُونِ حَبِيبِي؟

كَعُيُونٍ يُبْحِرُ فِيهَا البَحْرُ بِلاَ شُطْآنْ

يَسْأَلُ عَنْ حُبٍ

عَنْ ذِكْرَى

---

1 – عبد الإله الصائغ: الزّمن عند الشّعراء العرب، ص 253.

عَنْ نِسْيَانْ

يذكرنا هذا بالبيت السّابق لقيس بن الملوح (أريد لأنسى ذكرها) فيورد: الذّكر والنّسيان المتناقضين مع أنّه كان بإمكانه أن يقول (أنسى حبّها) فالتّناقض والصّراع في النّفس دلالة التّناقض على مستوى القصيدة، ويرد هذا التّناقض والصّـــــراع ليـــــس في القصيـــــدة الواحـــــدة فحســـب بـــل على مستـــوى قصائـــد الحبّ أو لنقل هو تناقض بين مستوى الوسائل الّتي يلجأ إليها من أجل التذكّر والوسائل الّتي يلجأ إليها من أجل النّسيان فهو مرّة يلجأ إلى تلك ومرّة يلجأ إلى هذه في صراع مستمر.

ففي مقابل الجهد الّذي يبذله الشّاعر لاستعادة الذّكرى سواء عن طريق الحلم أو عن طريق استعادة الطّفولة، في مقابل ذلك يلجأ الى وسيلة بديلة من أجل النّسيان ما دامت الذّكرى آنية وعابرة ولا تثير غير كوامن النّفس مخلّفة الألم. ففي قصيدة (ماريا)[1] ساقية المشرب، يطلب الشّاعر لمشرب، النسيان في الخمر:

مَارْيَا، يَا سَاقِيةَ المَشْرَبْ
اللَّيْلَةَ عِيدْ
لكِنَّا نُخْفِي جَمَرَاتِ التَّنْهِيدُ!
صُبِّي النَشْوةَ نَخْبًا .. نَخْبًا
صُبِّي حُبًا
قَدْ جِئْنَا اللَّيْلَةَ مِنْ أَجْلِكْ
لِنُرِيحَ العُمْرَ المُتَشَرِّدَ خَلْفَ شُعَاعِ الغَيْبِ المُهْلِكْ
فِي ظِلِّ الأَهْدَابِ الإِغْرِيقِيَّـــــــة!
مَا أَحْلَى اسْتَرْخَاءه حُزْنٍ فِي ظِلِّك

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 37.

فالتّركيز على ظرف الزّمان (اللّيلة) يدل على أنّها محاولة مؤقتة وكذلك الشأن بالنّسبة لـــ (نريح) و(استرخاءه) فما هي إلاّ لحظة قصيرة ثمّ يعود العمر (للتشرد). "فيلتجىء إلى الخمرة معلّلاً نفسه بنسيان زمانه الّذي ولّى وزمانه الّذي حلّ، وزمانه الّذي سيحلّ، فهو محاط بمثلث غير متجانس الأضلاع هناء الماضي وعناء الحاضر وفناء المستقبل، وقد تفعل الخمرة المستحيل فيتوّهم الشّاعر من خلالها أنّه قادر على احتواء الزّمن وتوجيهه نحو ما يريد"[1] إنّها محاولة تبطن مرارة ودلالة ذلك في تكرار كلمة اللّيل وفي (نخفي، خلف، ظل، حزن).

وتتّضح المفارقة أكثر في المقطع التّالي من القصيدة نفسها:

مَاذَا يَا مَارِيَّا؟
النَّاسُ هُنَا كَالنَّاسِ هُنَالِكَ فِي اليُونَانْ
بُسَطَاءُ العِيْشَةِ، مَحْبُوبُونْ
لاَ يَا مَارِيَّا
النَّاسُ هُنَا – فِي المُدُنِ الكُبْرَى– سَاعَاتٌ
لاَ تَتَخَلَّفْ
لاَ تَتَوَقَفْ
لاَ تَتَصَرَفْ
آلاَتٌ، آلاَتٌ، آلاَتٌ
كَفَى يَا مَارِيَّا
نَحْنُ نُرِيدُ حَدِيثًا نَرْشُفُ مِنْهُ النِّسْيَانْ!

يقترن ها هنا النّاس بالزّمان وهي فكرة قديمة إذ "يقترن الزّمان عند الجاهلين باقترانات عديدة يأتي في مقدّمتها النّاس، فإذا شتم الشّاعر الزّمان فقد تنصرف

---

1 – عبد الإله الصائغ: الزّمن عند الشّعراء العرب قبل الإسلام، ص 253.

شتيمته إلى النّاس، وإذا حمد الزّمان، فإنّما حمده يعنى حمدا للنّاس، فالزّمان ظرف والنّاس مادته ... وهم الصّورة الّتي تحاكي الزّمن المتصرف معناه إليهم، والباحث عن أوجه الشّبه بين النّاس وبين الزّمان يجد أنّ الاثنين يمتلكان خصائص مشتركة القوّة والقسوة والغدر، والقوم والاختلاف والجريان والاضطراب[1]. فتشبيه النّاس البليغ بالسّاعات إنّما يعبّر عن معادلة طرفاها الزّمن الخارجي الّذي لا يتوقّف، والنّاس كمعادل خارجي لا يتوقّف أيضاً. لكنّ الّذي يثير الشّاعر هنا هو ظاهرة الجريان في النّاس لا النّاس أنفسهم ويأتي ترادف الأفعال: لا تتخلّف لا تتصرّف، لا تتوقف، وتكرار كلمة آلات لتعبّر عن هذه الإثارة الّتي يسببونها له.

وفي المقطع الثّاني من قصيدة **(بطاقة.. كانت هنا)** من ديوان **"البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"** لا تنفع الخمر في أن تنسى الشّاعر بل إنّها هي نفسها الّتي تذكِّره:

حَانُوتُ خَمَّارٍ كَئِيبْ
يَرْسُمُ فِي كُئُوسِهِ عَرَائِسَ الأَحْلاَمِ فِي الزُّجَاجْ
تَوَهَجَتْ عِنْدَ امْتِلاَئِهَا
وَبعْدَ بُرْهَةٍ .. عَاوَدَهَا الشُّحُوبْ!
حَبِيبَتِي مَلاَمِحُ ابْتِسَامَةٍ عَلَى بَرِيقِهَا الوَهَّاجْ
"بِنلوبُ*، أَيْنَ أَنْتِ يَا حَبِيبَتِي الحَزِينَة؟[2]

كلّ شيء يدلّ على الفشل في التناسي، ولذلك فهو يقرّر في نهاية المقطع:

مَا كَانَ كَانْ

---

1 – ينظر عبد الإله الصائغ: المرجع السابق، ص 190.

* – بنلوب: بطلة الأوديسا لهوميروس وحبيبة البطل عوليس التي تبقى بانتظاره بصبر حتى يعود.

2 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 116.

لكِنَّمَا مَلاَمِحَ الزُّجَاجْ
لاَ تَعْرِفُ النِّسْيَانِ

يذكرنا قوله (يرسم عرائس الأحلام في الزّجاج) وقوله (ملامح الزّجاج لا تعرف النّسيان) بقوله السّابق (يا صورة لها على المرآة لم تنكسر) حيث الزّجاج معادل للذّاكرة – وهو رمز شائع – والزّجاج هنا يمثّل الكأس الّتي تمتلئ بالخمر فتتوهّج – ولكنّ لبرهة فقط ثمّ يعاودها الشّحوب، كذلك الذّاكرة في لحظة الانتشاء تنتعش – لكنّ ملامح الزّجاج لا تعرف النّسيان– فيعاودها الأسى. تتمثّل هذه الدّلالة في علاقات التّضاد (التوهّج / الشّحوب) (عند / بعد) (ابتسامة / حزينة) كل ذلك يحدث بعد برهة حيث كلّ شيء مؤقت ما هي إلاّ (ملامح) ابتسامة في ضوء (البريق) المؤقت، وكلّ هذا ما هو إلاّ (عرائس أحلام). ثمّ يعود السؤال: أين أنت يا حبيبتي؟

تأخذ اللّحظة الهنيئة الّتي تحضر عن طريق الذّاكرة – وهي اللّحظة الّتي عبّرنا عنها بالزّمن الدّاخلي– غالبًا شكلاً مائيًا، أو تقترن بما له علاقة بالماء، بينما يأخذ الزّمن الخارجي المنصرم دلالة الجدب أو ما يعادله، ما يعطي في النّهاية صورة عن الصّراع الّذي يعيشه الشّاعر:

وَأَنْظُرُ نَحْوَ عَيْنَيْكِ
فَتُرْعِشُنِي طَهَارَةٌ حُبْ
وَتُفْرِقُنِي اخْتِلاَجَةُ هُدبْ
وَأَلْمَحُ – مِنْ خِلاَلِ المَوجِ – وَجْهَ الرّبْ
يُؤَنِبُنِي
عَلَى نِيرانِ أَنْفَاسِي يُقَلِّبُنِي

فالموج الّذي يمثل الهدب يتخلّله الوازع في وجه الربّ، حيث التقاطع في

(من خلال) والتضاد في (الموج / النّار) يعبّران عن الصّراع في نفسية الشّاعر وتزداد هذه الدّلالة اكتنازا بالفعلين (ترعشني)، (يقلبني) وبالفاعل (اختلاجه).

وفي قصيدة **(طفلتها)** نجد الزّمن معبّراً عنه بهذه الصّورة:

لَوْلَا زَمَانٌ فَجأَهْ

كَانَ فِي كَفِّي مَا ضيعْتُهُ

فِي وُعُودِ الكَلِمَاتِ المُرْجَأَهْ

كَانَ فِي جَنْبِي

لَمْ أَدْرِ بِهِ!

أَوَ يَدْرِي البَحْرُ قَدْرَ اللُّؤْلُؤَة؟*

يحتوي الشّاعر لحظة السعادة كما يحتوي البحر اللؤلؤة، ولكنّ المفارقة في أنّه لا يدري ذلك، من هنا ضاع كلّ شيء فجأة دون أن يقوى على الاحتفاظ به لأنّه لم يكن يدرك قيمة الزّمن الحاضر.

يشترك الحبّ والماء في أنّ كليهما رمزان للحياة، لذلك يقال ماء الحياة لكنّ الماء يشترك أيضاً مع الزّمن في الجريان ولهذه العلاقة في التّاريخ العربيّ شأن، حيث "أنّ إفراط العرب في حبّ الماء إلى درجة التّقديس وذكره في أشعارهم نوع من التّعويض نظراً لندرته في شبه الجزيرة العربيّة، بحيث يبدو مزاجاً من القدسية والإسرار... والزّمان والماء يمتلكان قاسماً مشتركًا بينهما، منه أنّ لا حياة لمخلوق بعيداً عنهما، ومنه أنّهما يمتلكان صفة الجريان والدّيمومة، فالسّيطرة على الماء تعني السّيطرة على الزّمن. وقديماً قال عبيد بن الأبرص:

---

* – ينظر ص 132 من هذا البحث.

وَالمَاءُ يَجْرِي عَلَى نِظَامٍ لَهُ   لَوْ يَجِدُ المَاءُ مَخرَقًا خَرَقَهْ[1]

تتكرّر هذه العلاقة عند أمل دنقل في صور مختلفة ففي **(قلبي والعيون الخضر):**

"إلى ذَاتِ العُيُونِ الخُضْرْ"
وقَرْيَتُنَا – وراءَ العَيْنِ– تَوْرَاةٌ مِنَ الصَّمْتِ
وثَرْثَرَةٌ مِنَ الغُدْرَانْ

فعين الحبيبة توازي عين الماء في القرية، ومضمون الصّمت توراة تشبه ثرثرة الغدران، وهما معًا يبوحان بكلام كثير ولكنّ ذلك لا يدوم، حيث يقول:

فَعُدْ يَا صَاحِبَ الكَلِمَاتِ
كَأَسْيَاخِ الحَدِيدِ تَوَهَّجَتْ فِي النَّارْ
تَمُرُّ عَلَى عُيُونِكَ أَحْرُفُ الكَلِمَاتْ
"هَوَانَا مَاتْ"

هنا تحترق الكلمات في النّار الّتي تعقب الغدير كما يسحق الزّمن اللّحظة الهنية، وفي (قصيدة شيء، يحترق) تتكرّر صورتان لهذه العلاقة:

وَحَدِيثُكِ يَغْزِلُهُ مَرَحٌ
وَالوَجْهُ حَدِيثٌ مُتَّسِقُ
تَرْخِينَ جُفُونًا
أَغْرَقَهَا سَحَرُ
فَطَفَا فِيهَا الغَرَقُ

وبالرّغم من أنّ الصّورة هنا تعبّر عن لحظة اللّقاء لكن تعبير الغرق يتكرّر كما سبق في (تغرقني اختلاجة هندب) تعبيراً عن قصر اللّقاء وعن الرّغبة في الاختفاء في الزّمن، ويقول في القصيدة نفسها:

---

1 – عبد الإله الصائغ: الزّمن عند الشّعراء العرب قبل الإسلام، ص 147.

وَنَعُودُ نُثَرْثِرُ

كَبُحَيْرَاتٍ هَادِئَة

غَطَّاهَا الورَقُ

وَيَمُرُّ الوَقْتُ فَلاَ نَدْرِي

يتكرّر هنا أيضاً معنى (الثَرْثَرَة) دلالة على الرّغبة في تناسي الزّمن، يدعّم هذه الدّلالة فعلا (غطاها) و(لا ندري) ولكنّ سرعان ما تأتي النّار لحظة الفراق:

وَأُحِسُّ بِشَيْءٍ فِي صَدْرِي

شَيءٍ... كَالفَرْحَةِ

يَحْتَرِقُ

في قصيدة **(الملهى الصغير)** وبعد أن يلتقي الشّاعر بحبيبته في الملهى، يجد أن لا شيء يذكّرهما، يحاول أن يذكّرها بما كان فيقول:

يَومَ أَنْ كُنَّا صِغَاراً

نَمْتَطِي صَهْوَةَ المَوْجِ

إِلَى شَطِّ الأَمَانْ

كُنْتُ طِفْلاً لاَ يَعِي مَعنَى الهَوَى

وَأَحَاسِيسُكِ مرْخَاةُ العِنانْ

هنا نجد أنّ للموج (صهوة) وللأحاسيس (عنانا) وهو ما يحمل دلالة الجريان – وكون الأحاسيس مرخاة العنان كناية عن الكلام وتحمل الدّلالة السابقة أي الرّغبة في الاختفاء، وكلّ ذلك مبطن بعدم الدّراية في (لا يعي معنى الهوى) لهذا يجمع كلّ شيء ومعه الحبّ، وهي اللّحظة الّتي يشبّهها الشّاعر بهدوء النّهر عندما يصل البحر، فيقول:

انْتَهتْ سَنَةٌ مِنْ عُمْرِنَا

أوْ.... سَنَتَانْ

وَكَمَا يَهْدَأُ عُنْفُ النَّهْرِ

إنْ قَارَبَ البَحْرَ
وَقَاراً... واتِّزَانْ
هَدَأ العَاصِفُ فِي أَعْمَاقِنـَـا
حِينَ أَفْرَغْنَا مِنْ الخَمْرِ الدِّنَانْ
قَدْ بَلَغْنَا قِمَّةَ القِمَّهْ
هَلْ بَعْدَهَا إلاَّ .. هُبُوطُ العُنْفَوانْ

تأتي أفعال (انتهت، هذا، يهدأ) لتعبّر عن النّهاية والمنحنى حيث حرف الهاء يوحي بالسكينة، إذ يتكرّر سبع مرّات، بالإضافة إلى كلمات (قارب – وقاراً – اتزان – أفرغنا– وهبوط) ونظراً لأنّ كلّ شيء انتهى فهو يطلب من حبيبته مغادرة المكان لكي:

يَتَسَاقَى الحُبُّ فِيهِ آخَرَانْ
فَلْنَدَعْهُ لَهُمَا
سَاقِيَّةً...
دَارَ فِيهَا المَاءُ
مَا دَارَ الزَّمَانْ

حيث يلتقي الماء والزّمان في خاصية الدّوران، لكنّ الحبّ يرحل تاركًا المكان لهما.

في قصيدة **(أيدوم النّهر)**1 من (قصائد متفرّقة) في الأعمال الكاملة تظهر العلاقة بين الحبّ والزّمن والماء أكثر جلاء، فالشّاعر وهو في أوجّ سعادته بالحبّ يتساءل:

أَيَدُومُ لَنَا بُسْتَانُ الزُهْرْ
وَالبَيْتُ الهَادِئُ عِنْدَ النَّهْرْ

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 375.

أَمْ يَسْقُطُ خَاتَمُنَا فِي المَاءْ
وَيَضِيع .. يَضِيعُ مَعَ التَيَّارْ
وَتُفْرِقُنَا الأَيْدِي السَّوْدَاءُ..
وَتَسِيرُ عَلَى طُرُقَاتِ النَّارْ..
لاَ نَجْرُؤُ تَحْتَ سِيَاطِ القَهْرْ
أَنْ نُلْقِي النَّظْرَةَ خَلْفَ الزَّهْرْ
وَيَغِيبُ النَّهرْ.

فهو لا يطمئن حتى في غمرة الحبّ، ولا ينسى أن يتساءل عن مدى ثبات هذا الحبّ في وجه الزّمن، وإذا كان النّهر والحبّ يتشابهان في كونهما يرويان الحياة إلاّ أنّهما يختلفان من حيث أنّ الحبّ هش، بينما النّهر يجري وهو في ذلك قرين الزّمن بحيث قد يجرفان الخاتم رمز الحبّ، ولا مناص من النّار بعد ذلك.

دَقّاتُ السَّاعَةِ والمَجْهُولْ
تَتَبَاعَدُ عَنّي حِينَ أَرَاكْ
وَأَقُولُ لِزَّهْرِ الصَّيْفِ أَقُولْ
لَو يَنْمُو الوَرْدُ بِلاَ أَشْوَاكْ
وَيَظَلُّ البَدْرُ طُولَ الدَّهْرْ
لاَ يَكْبُرُ عَنْ مُنْتَصَفِ الشَّهْرْ
آه يَا زَهر
لَوْ دُمتَ لَنَا
أَوْ دَامَ النَّهرْ

وعلى الرّغم من كونه ينسى السّاعة والمجهول حين يراها فإنّه يعود لينقض ذلك متسائلاً عن دوام الحبّ، بل إنّه متأكّد من عدم دوامه بدليل أنّ كلّ الأفعال مضارعة ما عدا الفعل في السّطرين الأخيرين فهو ماض يدلّ على أنّ الشّاعر

بائس تماماً من دوام الحبّ، فيقول "لو دمت أو دام" كأنّه انقضى وزال، بالرّغم من أنّه لا زال قائماً.

"وإذا كان الماء سرّ الحياة، فإنّ أهمّ مصدر للماء في الجزيرة العربيّة هو المطر وقد تعيّن على ذلك سعي العرب لمعرفة أوقات نزول المطر، فهم يسألون عن المطر متى يسقط وأين، كما يسألون عن الغد كيف سيحل وبماذا، لأنّهم يبحثون عن حياة رخية لا يفسدها الجدب والجوع، فاستعانوا بالكهنة والقافة لمعرفة أوقات المطر"[1].

يأتي المطر عند أمل دنقل في قصيدة (يا وجهها) ليعبّر عن الحاجة إلى الحبّ في قوله:

يَا وَجْهَهَا الحلُوا

أَمْطِرْ، فَإِنِّي مُجْدِبُ السَّلْوَى

فالمطر معادل للحبّ، ووجه الحبيبة يمطر السلوى في مقابل الجذب الّذي يعيشه الشّاعر، لكنّ المفارقة أيضاً في أنّ المطر لا يدوم، وهو القاسم المشترك بين الحبّ والمطر، أمّا وجه الاختلاف ففي كون المطر خاضعاً للزّمن، كما في قصيدة (المطر) حيث يقول:

وَيَرْحَلُ المَطَرْ

وَيَذْبُلُ الشَّجَرْ

وَيَغْمُرُ الغُبَارُ النُقُوشَ والصُوَرْ

****

والنتيجة في النهاية:

وَيَنْزِلُ المَطَرْ

وَيَرْحَلُ المَطَرْ

1 – عبد الإله الصائغ: الزّمن عند شعراء العرب...، ص 185.

وَيَنْزِلُ المَطَرْ
وَيَرْحَلُ المَطَرْ
وَالقَلْبُ يَا حَبِيبَتِي
مَازَالَ يَنْتَظِرْ

ولعلّ ما يلفت الانتباه هو أنّ التّكرار[1] يحمل هنا دلالة الدّوران والجريان، أمّا دلالة الانتظار ففي كون الحبّ مقيماً في النّفس فقط.

الغربة والكآبة:

ذكرنا في بداية الفصل أن الصوتيم (أو العبارة المفتاح) يمثّل القوّة ذات السّيادة في النصّ، وأنّ هناك صوتيمات أصغر تكون إمّا تشكلات له أو إرهاصات تؤدي إليه أو أنّها ناتج عنه، فإذا كان الماضي الذكرى، هو مدار القسم السّابق في التّجربة الذّاتية فإنّ ممّا ينتج عنه الحزنَ والغربةَ، الماضي هنا زمن الحبّ والجنوب مكانه والسّعادة صفته، أمّا وقد ولّى ذلك كلّه وحلّ الرّحيل بدل الاستقرار، فإنّ الذكرى من شأنها أن توقظ الألم وتثير الأسى.

وهكذا يرتبط الزّمان بالمكان والحزن بالذكرى وهي ظاهرة تميّز بها الشّعر العربيّ خاصّة في العصر الجاهلي حيث أقترنت الأطلال بالماضي والوقوف عليها بالبكاء، وهو ما أسماه بعضهم حس الدّهر[2] الّذي هو "قوّة الحركة الأفقية الّتي تندرج في تيارها ظاهرة الغياب، غياب الحبيبة والأهل والقبيلة، إنّه شيء خفي، يأتي من الخلف مفاجئًا لا يغلب، ومجيئه حتمي – الآن أو غدا أو بعد هنيهة .... من هنا الكآبة المنغرسة في الرّوح العربيّة والشّعر العربي، فالكآبة عند العربي فطرة وطبيعة ثمّة حسرة في الشّعر الجاهلي تبطن حتى الفرح،

---

1 – ينظر حسىن عىد: ظاهرة التّكرار في شعل أمل دنقل، مجلة ابداع، العدد السّادس 1985 ص 20.

2 – ينظر أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص 28.

مهما زخر العالم بريح الفرح وناره يبقى في نظر الجاهلي طيفًا يتلاشى مع الفجر الطالع. الدهر شفاؤه الأكبر: يتحسّسه بالأصائل والأسحار، بالنّهار واللّيل ... الوجود كلّه نسيج طواه الدّهر أو هو آخذ بطيه".

فحتى بعد تغرب الشّاعر يظلّ الماضي يسكنه، وبعد رحيله إلى الشّمال يحمل كلّ ذكريات الماضي والجنوب معه، وإن كان ما يميّز هذه الفترة هي الكآبة الحادة واليأس الكبير، حيث تبدأ قصيدة **(رسالة من الشّمال)** في ديوان **(مقتل العمر)** والّتي يبعث بها الشّاعر إلى حبيبته في الجنوب بهذه الأسطر:

بِعُمْرٍ – مِنَ الشَّوكِ– مُخْشَوشِنِ
بِعِرْقٍ مِنَ الصَّيْفِ لَمْ يَسْكُنِ
بِتَجْوِيفِ حُبٍّ، بِهِ كَاهِنٌ
لَهُ زَمَنٌ .. صَامِتُ الأُرْغُنِ:
أَعِيشُ هُنَا
لاَ هُنَا، إِنَّنِي
جَهِلْتُ بِكَيْنُونَتِي مَسْكَنِي[1]

يبدأ وصف الحاضر أو العمر بشبه الجملة المكوّن من الجار والمجرور (بعمر) ويحمل دلالة علاقة الشّاعر بحاضره وتقدير العبارة: أعيش هنا بعمر من الشّوك مخشوشن حيث ينوب شبه الجملة مناب المفعول به، فبدلاً من أعيش عمرًا يأتي القول أعيش بعمر، حيث تفيد الأخيرة أنّ علاقة الشّاعر بحاضره علاقة متنافرة ويأتي وصف العمر بعد ذلك مدعمًا للدّلالة في قوله (من الشوك مخشوشن) فبدلاً من الصّفة (خشن) تأتي الصّفة بصيغة (مخشوشن) ما يستدعى تكرار حرف الشين ثلاث مرات دلالة على الضنك وكونها اسم فاعل يوحي بتعمّد الحاضر أن يكون أليمًا، هذا الحاضر المتمثّل في فعل المضارع أعيش

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 48.

وفي ظرف المكان (هنا) الّتي سرعان ما تتلوها (لا) النّافية متبوعة بأنّ حرف التّوكيد في (هنا أنّني جهلت) فينفي ذلك كلّه كون الشّاعر يعيش. إنّ علاقة الشّاعر بحاضره وبمكانه الجديد علاقة تنافر فالشّاعر كاهن في معبد الماضي (الصّيف) والحبّ القديم، وقد صمت أرغنه من زمن.

غَدِي عَالَمٌ ضَلَّ عَنِّي الطَّرِيقْ
مَسَالِكَهُ لِلسُّدَى تَنْحَنِي
عَلاَمَاتُهُ كَانْثِيَالِ الوُضُوءِ
عَلَى دَنس مُنْتِنٍ.. مُنْتِنٍ
تَفُحُّ السوَاسِنُ سُمَّ العُطُورِ
فَأَكْفُرُ بِالعِطْرِ والسَوْسَنِ
وَأَقْصِدُ وَهْمِي .. لأَمْتَصَّهُ
فَيَمْتَصُّنِي الوَهْمُ، يَمْتَصُّنِي ...

إنّ علاقة الشّاعر بغده في هذه الأسطر أكثر تنافراً، حيث يأتي التّعبير عنها بفعل الماضي (ضلّ) كأنّه قد حلّ وانتهى، إذ أنّ مسالك الغدّ لا توصله إلى الشّاعر، وهو محكوم عليه باللاّجدوى قبل أن يحلّ، وهي الدّلالة الّتي تحملها كلمتا (ضلّ) و(للسدى)، وكما في (مسالكه) تأتي الإضافة في (علاماته) لتعبّر عن أنّ هذه ما هي إلاّ مظاهر من الغدّ وليست جوهره فهي (تنثال) عليه فقط أمّا جوهره فـــ (دنس منتن .. منتن) بحيث لا تنفع هذه العلامات في تغطية حقيقته، من هذه المظاهر العطر الّذي يخرج من السّوسن وما هو إلاّ سمّ، فيأتي الفعل (تفح) بدل (تفوح) والأوّل مصدره فحيح الأفعى، لذلك فإنّ الشّاعر يكفر بما يجود به الغد حيث فعل (الكفر) مقابل فعل (الكهانة في الماضي) ويأتي أسلوب القلب في السّطر السّادس على السّطر الّذي قبله معبراً عن هذا التّضاد وعن الصّراع الّذي يعمّقه السّطران الأخيران ثمّ ينتصر الوهم في النّهاية، ويعبّر التّكرار في المعنى واللّفظ في (دنس، منتن) وفي (السوسن) والوهم.

والإمتصاص وفي أحرف السين ثماني مرّات والصَاد أربع مرّات عن الرتابة والملّل. وتحمل الصّورتان (انثيال الوضوء على دنس) و(تفح السواسن سم العطور) دلالة التناقض بين جوهر الغد وعلاماته في (الضوء، دنس) وفي (السم، العطور) ثمّ يقول:

مَلاَكِي أَنَا فِي شَمَالِ الشَّمَالْ
أَعِيشُ.. كَكَأْسٍ بِلَا مُدْمِنِ
تَرُدُّ الذُّبَابَ انْتِظَارًا، وَتَحْسُو
جُمُودَ مَوائِدِهَا الخُونْ
غَرِيبَ الحَظَايَا، بَقَايَا الحَكَايَا
مِنَ اللَّيْلِ لِلَّيْلِ تَسْتَلُّنِي

يعود بنا هذا المقطع إلى الحاضر والغربة الشّديدة الّتي نجد دلالتها في الإضافة (شمال الشّمال) وتؤكّد ذلك الصّورة الّتي تبدأ بتشبيه الشّاعر لنفسه بكأس بلا مدمن ثمّ تتواتر فيها كلمات الذباب، الانتظار، جمود، خون لتدعم مدلول الصّورة. بعدها ينتقل الشّاعر إلى وصف حالته وصفًا صريحاً (غريب الحظايا) ودون أداة ربط تأتي الحالة الثّانية مباشرة (بقايا الحكايا من اللّيل لليل تستلني) فالفعل تستلني يدلّ على إحباط رغبة الشّاعر وعكسها، وما يدعم هذه الدّلالة التّقديم والتّأخير في العبارة الّتي أصلها تستلني بقايا الحكايا من اللّيل لليل. أمّا الأسطر الّتي تلي المقطع السّابق من القصيدة فيستطرد فيها الشّاعر واصفًا حالته وحال مدينة الإسكندرية بأنّها (شتائية القلب) في مقابل الصّيف رمز الجنوب مع ما في الصّفة من إيحاء بالقسوة والبرودة، وفي ليلها يرش الشّاعر ابتسامته على كلّ وجه توسد الدّهن ويمرّ العابرون دون انثناء والمدينة شوارعها خاوية إلاّ من حارس لا يعبأ به وكلبين يتناسلان ورائحة شبق مزمن:

مَلاَكِي .. مَلاَكِي .. تَسَاءَلَ عَنْكِ
اغْتِرَابُ التَفَرُّدِ في مَسْكَنِي

سَفَحْتُ لَكِ اللَّحْنَ عَبْرَ المدَى
طَرِيقًا إِلَى المُبْتَدأ رَدَّنِي
وَعَيْنَاكِ: فَيرُوزتَانِ تُضيئَانِ
فِي خَاتِمِ اللَّهِ .. كَالأَعْيُنِ
تَمُدَانِ لِي فِي المَغِيبِ الجَنَاحْ
مَدًى، خَلْفَ خَلْفِ المَدَى المُمْعِنِ
سَأَلْتُهُمَا فِي صَلَاةِ الغُرُوبِ
عَنِ الحُبِّ، وَالمَوْتِ، وَالمُمْكِنِ
وَلَمْ تَذْكُرَا لِي سِوَى خَلَجَةٍ
مِنْ الهُدْبِ قُلْتُ لَهَا: هَيمِنِي!

نلمس هنا عودة إلى الماضي في السّطر الأوّل والثّاني من خلال فعل (تساءل) الّذي يشخص به الشّاعر الاغتراب (أي يجعله شخصاً يتساءل) دلالة على هيمنة الاغتراب والّتي تزداد وضوحاً في الإضافة (اغتراب التفرّد). ثمّ تبدأ علاقة الإتصال أو الردّ على التساؤل بين الحاضر والماضي وبين الشّاعر وحبيبته تتمثّل هذه العلاقة في حركة ومتعدّدة العناصر ثنائية الإتجاه. فمن الشّاعر ينطلق اللّحن ومن الحبيبة ينطلق ضوء العينين، حيث اللّحن يرده إلى الماضي، أمّا ضوء العينين فيرده إلى الحاضر، وهناك حركة أولى متمثّلة في المغيب، الغروب المدى الممعن الحبّ، الموت، الممكن كما أنّ هناك حركة ثانية متمثّلة في الجناح، ضوء الأعين، مدى خلف المدى ودلالة على التقاطع بين زمن يذهب وزمن يجيء، ولا ينتج عن ذلك سوى ذكرى الهدب المهينة. وتعبّر عن الحركة والجريان كلمات سفحت، الطريق، ردني، تمدان، المغيب المدى، الممعن، دلالة على أنّ شيء يرحل وتبقى الذّكرى المهيمنة ممثلة في خلجة الهدب.

نحن نعرف ظاهرة الحزن المرتبطة بالرّحيل والغياب في حياة العربيّ منذ القديم. فالغياب عن المكان هو بالدّرجة الأولى غياب عن الحبّ، لذلك اقترن الحبّ بالمكان والحزن بالهجرة والغياب، ولذلك ظلّ الشّاعر يحتفظ بذكرى المكان في نفسه حين ينأى الحبّ، وبعلامات الطّبيعة الماثلة فيه كشاهد على الطّفولة والحبّ فيما مضى.

ففي قصيدة (ماريا) يقارن الشّاعر بين غربته وغربة ساقية المشرب:

فَأَنــَا مِثْلَكِ كُنت صَغِيراً
أَرْفَعُ عَيْنِي نَحْوَ الشَّمْسِ كَثِيراً
لِكنِّي مُنْذُ هَجرْتُ بِلادِي
وَالأَشْوَاقْ
تَمْضَغُنِي، وَعَرِفْتُ الإِطْرَاقْ
مِثْلَك مُنْذُ هَجرْتِ بِلاَدَكِ
وأَنَا أَشْتَاقْ
أَنْ أَرْجعَ يومــَا مَا لِلشَّمْسِ
أَنْ يُورِقَ فِي جَدَبِي فَيَضَانِ الأَمْسِ[1]

تعبِّر الصّورة الأولى عن الماضي وما يقترن به، فهو يقترن بالطّفولة وبالشّمس كمعادل للحريّة والرّغبة في الحياة، ثمّ يأتي الانقطاع معبِّراً عنه بالاستدراك في (لكنّ) حيث يأتي الزّمن الحاضر والّذي ىبدو إزاءه الماضي بعيداً جداً وهو ما يوحي به تكرار ظرف الزّمان (منذ) ويتّضح الفارق بين الزّمانين والمكانين في الدّلالة الّتي يحملها التّضاد في كلمات (أرفع، الاطراق) و(هجرت، أرجع) (جذب، فيضان) وهي الدّلالة الّتي يعمّقها التقابل بين

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 40.

الصّورتين في مجملها. فالصّورة الأولى بكلّ جمالها تعبّر عن الماضي، أمّا الصّورة الثّانية بما توحي به من حزن فتعبّر عن الحاضر الكئيب.

هنا يقترن زمان الشّاعر بالمكان ومظاهر الطّبيعة فيه، وهي ظاهرة سائدة في شعرنا العربيّ وبخاصّة في الشّعر الجاهلي "فالزّمن يمتزج بالنّفس والمكان فإذا ضاق الزّمان ضاق المكان، وقد يضفون لون المكان على الزّمان، فيقولون سنة شهباء أو غبراء أو حمراء ليرمزوا بذلك إلى جدب الأرض وقحطها وزمن كالح وماحل"[1] ولكنّ الفارق في أن المكان ثابت، من هنا يتمسّك به الشّاعر وبعلاماته كشاهد على الزّمن. إنّ حركة تغرب الشّاعر تعادلها حتمًا حركة مضى الزّمن إذ يلتمس في المكان معينا على حفظ الحبّ كما في قول ذي الرّمة:

أَلاَّ يَا اسْلَمِي يا دَارَ ميّ على البِلَى ولاَ زَال مُنهلا بجرعائك القَطرُ

وقول المزرد بن ضرار:

وَسُقْيًا لِرَيْعَانِ الشَّبَابِ فَإِنَّهُ أَخُو ثِقَةٍ فِي الدَّهْرِ إِذْ أَنَا جَاهِلُ[2]

وقد تتغيّر علامات المكان هي الأخرى، ولكنّها تبقى في النّفس ثابتة لا يطولّها الزّمن، كذلك يرتبط الماضي بالصّيف في قصيدة رسالة من الشّمال عند أمل دنقل:

بِعِرْقٍ من الصَّيْفِ لَمْ يَسْكُن

وقوله:

مَلاَكِي تُرَى مَا يَزَالُ الجَنُوبُ
مَشَارِقَ لِلصَّيفِ لَمْ تُعْلَنِ

---

1 – صلاح عبد الحافظ: "الزّمان والمكان وأثرهما في حياة الشّاعر الجاهلي وشعره"، ج1 دار المعارف، ص 21.

2 – عبد الإله الصائغ: الزّمن عند الشّعراء العرب، ص 195.

ففي مقابل الاسكندرية (شتائية القلب) يقترن الجنوب (بمشارق الصّيف) ففي الأولى يحبو الحبّ في ارتباط الشّتاء بالقلب، وفي الثّانية يعاود (الشروقَ) مثل دورة الطّبيعة وهي صورة تكاد تتكرّر في قصيدة شبيهتها، حيث يقول:

يَا ظِلَّ صيْفٍ أَخْضَرِ

تَصَوَّرِي

كَمْ أَشْهُرٍ وأَشْهُرِ

مُغْتَرِبًا عَنِ العُيونِ الخُضْرِ وَالشَّعْرِ الثَّرِي

وإذا كان الزّمن بنوعيه الدّاخلي والخارجي يمثّل الدّلالة الأولى للوحدتين السّابقتين وهما ذكريات الماضي وأحزان الغربة، فإنّ الموت هو الدّلالة الثّانية لهما، والّتي قد تظهر جلية في النصّ، وقد تختفي في ثناياه بشكل أعمق، ويمثّل الموت مع الحبّ اللّحمة والسداة في نسيج الزّمن، يظهر ذلك واضحًا في قصيدة (قلبي والعيون الخضر):

تَمُرُّ عَلَى عيُونِكَ أَحْرُفُ الكَلِمَاتْ

"هَوَانَا مَاتْ"

تَهَاوَيْنَا

بَلَغْنَا قِمَّةَ القِمَّةْ

لِنَهْبِطَ فِي انْحِدَارِ الجَانِبِ الآخَرْ

وَمَنْ عَثْرَةَ إِلَى عَثْرَهْ

تَلَقَّانَا تُرابُ الأَرْضِ فِي رَاحَاتِهِ البَرَّهْ

وَدَارَتْ قَهْوَةُ المَوْتَى[1]

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 22.

وإِذَا كانَ الحبّ حياة فإنّ موته يعني موت الحبيبين، إذ في مقابل "أحرف الكلمة" في جملة (هو أنا مات) تأتي جملة (تهاوينا) مباشرة دون رابط حيث يتقابل الهوى مع الهاوية عبر الفعلين اللاّزمين في الجملتين السّابقتين ما يوحي بالتطابق الكامل، وبينما تمثّل فترة الحبّ قمّة القّمة أي المتابعة العظيمة إلاّ أنّها توحي أيضاً بضيق المساحة وسرعة انقضائها، وتضيء هذه الدّلالة أيضاً الإضافة في بلغنا قمّة القمّة وفي سرعة العبارة، في حين يمثّل الموت الانحدار فكأنّما كان فعل الحبّ والصعودُ من أجل الهبوط ثانية وقد عُبر عن ذلك بلام التّعليل في (لنهبط)، وبعدها تتوالى الكلمات الّتي تحمل دلالة الموت (تهاوينا، نهبط، انحدار، عثرة) والموت هنا يجئ ببطء من خلال التّكرار في قوله

(من عثرة إلى عثرة) ما يوحي بإحساس عميق بالفناء.

وفي هذا المعنى يقول الدّكتور عبد الرحمن بدوي: "... والشعور بالزّمان أنّ بطوله أو بقصره، هو شعور في الآن نفسه بالفناء وعلّة كلّ فناء، فإذا كان الشّعور بالزّمان يبلغ أوجه في الحبّ فمعنى هذا أيضاً أنّ الشّعور بالموت يبلغ أقصاه في الحبّ، ومن هنا ارتبط الموت برباط الحبّ أوثق ارتباط"[1].

يجتمع في الحبّ نقيضان يخلقان في نفسية الشّاعر صراعاً مريراً، ففي الحبّ يتعمّق الإحساس بلذة الحياة ما يدعو إلى التشبث بها، لكنّ هذا الإحساس يصاحبه إدراك عميق بالزّمن ومروره السّريع، فكأنّه بذلك قتل للذّة الحياة. والحقّ أنّ أسباباً عديدة اجتمعت في التّاريخ العربيّ منذ القديم لتتضافر مع الزّمن ضد الشّاعر منها ظروف المجتمع الّتي تحوّل بينه وبين حبيبته، وكذا ظروف البيئة الّتي تدفعه دائماً إلى التّرحال، دون أن ننسى شاعريته الحسّاسة الّتي تعمّق هذه المفارقات لذلك يلتقي عنده الحبّ بالموت "الحبّ مركز تتلاقى

---

1 – د. عبد الرحمن بدوي: الموت والعبقرية، ص 43.

فيه الأطراف، الحياة والموت، الغبطة والألم، ويتّضح هذا المعنى عند العذريين بشكل خاص: لا حب عندهم، دون ألم أو موت، الحبّ والموت عندهم واحد، يرفض العذري التخلي عن حبّه ليتخلّص من الألم أو الموت، الألم والموت آثار تتركها حياتهم وهي تندفع بقواها الخفيّة صوب المزيد من الحضور وغبطة الحضور في ملكوت الحب"[1].

يظلّ هذا الإحساس يلازم أمل دنقل في حبه لا يكاد يفارقه، ففي صورة مشابهة يقول في قصيدة (الملهى الصّغير):

هَدَأَ العَاصِفُ فِي أَعْمَاقِنَا
حِينَ أَفْرَغْنَا مِنَ الخَمْرِ الدِّنَانْ
قَدْ بَلَغْنَا قِمّةَ القِمَّة
هَلَ .. بَعْدَهَا إِلَّا هُبُوطُ العُنْفَوَانْ.

الاستفهام هنا ليس دليلاً على عدم معرفة ماذا بعد القمّة، بل هو إقرار بالمعرفة وتوكيد لها بأداة الاستثناء بحيث يفيد تركيب العبارة بأنّه لا شيء بعدها إلاّ هبوط العنفوان، وفي قصيدة رسالة من الشّمال ينكر الشّاعر هذا الإحساس، لكنّ القصيدة نفسها تنفي هذا الإنكار، ليس فقط على مستوى الإيحاء بل على مستوى اللّغة أيضاً، وهو يتذكّر عيني الحبيبة:

سَأَلْتُهُمَا فِي صَلَاَة الغُرُوبْ
عَنْ الحُبِّ وَالمَوْتِ وَالمُمكنِ
وَلَمْ تَذْكُرا لِي سِوّى خَلْجَةٍ
مِنَ الهُدْبِ قُلْتُ لَهَا هَيْمِنِي
هَوَايَ لَهُ الشَّمْسُ تَنْهِيدَةٌ
إِلَى اليَومِ بِالمَوْتِ لَمْ تُؤْمِنِ

1 – أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص 23.

فإنكار الإيمان بالموت تسبقه تساؤلات عن الحبّ والموت والممكن حيث (الممكن) هنا دلالة مفتوحة على النّقيضين وعلى عدم دراية بما ينطوي عليه كلّ منهما هل على حبّ أم موت، لكنّ مجرد التساؤل يوحي بإيمان بالموت وإحساس به عكس ما يتضمّنه السّطر الأخير، إذ ما الّذي يجعله يتساءل عن الموت والممكن إذا كان لا يؤمن بالموت ذاته.

ولكنّ المفارقة في أنّ التمسّك بالحبّ من أجل الحياة هو في وجهه الآخر مسير إلى الموت، فالمزيد من الحضور عن طريق الحبّ هو في الوقت نفسه مزيد من الإحساس بالزّمن وبالفناء، وكأنّما الحبّ مدعاة للفناء وهو ما نفهمه من القول السّابق: بلغنا قمّة القمّة / لنهبط في انحدار الجانب الآخر/ والّذي تطابق بشكل ما مع قول ذي الرّمة:

فَوَا كَبِدِي من شدَّةِ الشَوْقِ وَالأَسَى   ووَاكَبِدِي إِنِّي إلى اللهِ رَاجِــــعُ

إِنّ ما يجمع الإحساسين في بيت واحد هو أنّ أحدهما نتيجة طبيعية للآخر. وهو شعور نجده عند الشّعراء الجاهلين "فنرى نفس الاتجـــــاه الّذي اتّجه فيه الشّاعر الجاهلي من ذكر الحياة ومتعها ومراحلها وما فيها من سرور ونعيم ثمّ فجأة يأتي الموت.

الموت والحبّ (الحياة) وفق هذا المفهوم يتلازمان ولكنّ ليس بمعنى الاحتواء (التقاطع)، إذ لا يتضمّن أحدهما الآخر بل يتلوه على حدّ قول زهير:

أَرَانِي إِذَا بتُّ بِتُّ عَلَى هَوَى   وأَنِي إذا أَصْبَحتُ غَادِيَا
إِلَى حُفَرَةٍ أُهْدَى إِلَيْهَا مُقِيمَةٍ   يَحُثُّ إِلَيْهَا سَائِقٌ مِنْ وَرَائِيَا[1]

هنا فهم قديم للموت، يجعله حادثًـــــا متعاليًا ينزل فجأة ليقطع تسلسل الحياة وليس نصرا كامنًا فيها ومكوّنًا لها، بحيث يمكن القول إنّه لا حياة بدون موت كما هو شائع في الفكر الحديث حيث "أنّ الحياة تقتضي الموت ... وما هو حيٌّ

---

1 – سلاح عبد الحافظ: الزّمان والمكان...، ص 172.

هو وحده الّذي يموت، وما لموت إلاّ حد للحياة هو الصّورة الّتي تلبسها الحياة وتحطمها من بعد، وهذه الصّورة لا توجد في اللّحظة الأخيرة فحسب، بل توجد في كلّ لحظة من لحظات الحياة، وتعيّن مضمون هذه اللّحظات"[1].

وفي قصيدة (بطاقة .. كانت هنا) دلالة أخرى للموت، إنّه المتربص في كل حين:

لاَ تَرْتَبِكْ، فَقَدْ يَضِيعُ العُمْرُ فِي هُنَهية ارْتِبَاكْ
حَبِيبَتِي: لَقَدْ نَجوْتُ مِن "سَدُومْ"
طِفْلُك آت مِنْ مَدِينَةِ الخَــرَابْ
المَوْتُ مَا زَالَ مُقْعِيا عَلَى الأَبْوَابْ
الخَاطِئُونَ ..
هُم الّذِينَ يَرْحَلُونْ
فِي هَذِه القَافِلَةِ المَسْدُودَةِ الدُّرُوبْ
سُدِّي .. سُدِّي ..
تَرَاجَعَتْ فِي أُذُنَيَّ رِحْلَةُ الصَّدَى
وأسَاقِطَ الرَّمَادُ من لُفَافَتِي[2]

تستلهم هذه القصيدة قصّة سدوم أو قصّة قوم لوط عليه السّلام، وهنا يتوجّه المتكلم بالخطاب إلى نفسه، ناهرا إيّاها على هذا الإحساس العميق بالموت، إذ تحمل الصّورة التّالية لذلك دلالة الحصار الّذي يضربه الموت على المتكلّم فهو من جهة ينجو من مدينة الخراب، ومن جهة ثانية يجد الموت مقعياً على الأبواب وتحمل صفة (مقعياً) إيحاء بالتربّص والتفرّغ الشديدين، من هنا يأتي الفشل نتيجة طبيعية تجاه الموت المقعي، ويرتدّ الصّوت إلى صاحبه كالصدى معبّراً

---

1 – د. عبد الرحمن بدوي: الموت والعبقرية، ص 18.

2 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 117، ص 118.

مع تساقط الرّماد من اللّفافة عن عبثية كلّ شيء وعن النّهاية المحتومة. في هذا المقطع يحاول الشّاعر أن يقطع على الإحساس بالفناء طريقه عن طريق الأمل، فيغنم من الحياة ما يستطيع قبل أن يقبل الموت وهو ما نلمسه من خلال عبارة: لا ترتبك فقد يضيع العمر في هنيهة ارتباك، ولكنّ في أحيان أخرى يسبق الإحساس بالموت فيستولي على الشّاعر قاطعًا الطّريق على الأمل مرة واحدة واقفًا في طريق الحبّ نجد ذلك في قصيدة "قالت":

دَرَجٌ صَغِيرْ
غَيْرَ أَنَّ طَرِيقَهُ بِلاَ مَصِيرْ
فَدَعِي مَكَانِي لِلأَسَى
وامْضِي إلَى غدك الأَمِيرْ
فَالعُمْرُ أَقْصَرُ مِنْ طُمُوحِي
وَالأَسَى قَتَلَ الغَدَا[1]

لا أمل له البتة في أن يعيش الحبّ، إذْ أنّ النّهاية من خلال هذا المقطع واضحة ابتداء من وصفه للطريق بأنّه لا مصير، لذلك فإنّ النّتيجة مفروغ منها وما دام العمر أقصر من الأمل والطموح فلا داعي للحبّ، وهذه الفكرة تجعل المكان يخلو للأسى، إذ أنّ الحكم يأتي مسبقًا مقررًا أنّ الأسى قتل الغد هكذا بصيغة الماضي ويؤكّد هذه الدّلالة أيضًا وصفه قبل ذلك للعمر بأنّه (أقصر) بدلاً من القول يقصر عن طموحي، أو القول يقتل الغدّ، ففي صيغة التفضيل والفعل الماضي من اليقين أكثر ممّا في الفعل المضارع الّذي يوحي بالاحتمال وهكذا فإنّ الشّاعر يطلب من حبيبته أن ترحل تاركة إياه لينتظر المصير المرتقب.

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 35.

وتحمل وحدة الحزن والغربة هي الأخرى دلالة الموت، فليس الرّحيل بعدا في المكان فحسب، إنّه رحيل في الزّمن أو هو بعبارة أخرى رحيل الزّمن في الحياة، والغربة من هذا المنطلق عامل مساعد على الفناء، خاصّة أنّــها فــي الأغلب نأي عن الحبّ الّذي هو جوهر الحياة، وهكذا تحمل الغربة كلّ بذور الإحساس بالزّمن والإحساس بالموت ونجد هذه الدّلالة في قوله من قصيدة (رسالة إلى الشّمال):

تَغَرَبْتُ عَنْكِ لِحَيْثُ الحَيَاةُ
مَنَاجِمُ حُلْمٍ بِلاَ مَعْدِنِ[1]

تعود الكاف في (عنك) إلى المخاطبة (الحبيبة) الّتي يتمّ التغرّب عنها إلى حيث الحياة منجم بلا معدن بحيث تعادل الحبيبة والحبّ مناجم بمعدن، أي أنّ هناك حياتين، حياة حقّة قبل الغربة عن الحبيبة، وأخرى بعد التغرّب عن الحبيبة وهي بمثابة حلم فقط، حلم فارغ، أنّها حياة تعادل الموت.

وتقترب هذه الصّورة ممّا جاء في قصيدة (شبيهتها)[2]

يا ظِلَّ صَيْفِ أَخْضَرِ
تَصَوَّرِي
كَمْ أَشْهُرٍ وأَشْهُرِ
مَرَّتْ وَلَسْنَا نَلْتَقِي
مَرَّتْ .. وَلَمْ نَخْضَوضَرِ
أَلمَاسُ فِي مَنَاجِمِي
مُشَوَّهُ التَبَلْوُرِ
وَالذِّكْرَيَاتْ فِي دَمِي

---

1 – المصدر نفسه، ص 51.

2 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 56.

عَاصِفَـــةُ التَّحَرُّرِ
كرَقْصَةِ نَارِيَةٍ مِنْ فَتَيَاتِ الغَجرِ
....
لَكِنَنِي حِينَ رَأَيْتُ الآَن صَورَةً لَهَا
فِي مهْجَرِي
أَيْقَنْتُ أَنَّ مَا سَنَا مَا زَالَ
حَتَى الجَوْهَرِ

فالخضرة هنا رمز للحبّ والحياة، هذا قبل الفراق أمّا بعد أشهر منه فينتفى الاخضرار من خلال (لم تخضوضر) بحيث تصبح الحياة ماساً مشوّه التبلور وتحلّ الذّكرى محلّ الحياة، ومن صفات هذه الذّكرى أنّها عاصفة وأنّها نارية لكنّ صورة من الحبيبة كافية لأن تمنح الحياة ثانية للمعدن، إنّه معدن يحييه الحبّ ويقتله البعد. وفي قصيدة (ماريا) يقصد الشّاعر المشرب والساقية طلباً للنّسيان نسيان هذا الإحساس بالموت الكامن في الغربة:

قَدْ جِئْنَا اللَّيْلَةَ مِنْ أَجْلِك
لِنُرِيحَ العُمْرَ المُتَشَرِّدَ خَلْفَ شُعَاعِ الغَيْبِ الْمُهْلِكْ

وهي رؤية إلى الغربة وما تحتويه من فناء تمتلح من رؤية قديمة، وترى الغياب نوعاً من الموت، فالموت غياب كما أُطلق عليه في الماضي: "الحياة بالنّسبة إلى الإنسان حضور في الزّمان والمكان والموت غياب وإنّما استعار الشّعر مفردة الغياب للموت لكي يشحن الحالة الشّعرية بمشاعر تضاف إلى مشاعر الإنسان نحو الموت ... وإذا كان ثمّة وجه شبه بين الغياب والموت في مفارقة الأهل فإن الفرق بينهما في أن غائب السّفر يعود إلى أهله، بينما غائب الموت لا يعود قال عبيد بن الأبرص:

وَكُلُّ ذِي غَيْبَةٍ يَئُوبُ   وَغَائِبُ المَوْتِ لاَ يئوبُ[1]

يتّضح ممّا سبق أنّ وحدة الماضي والذّكرى تنتج عنها وترتبط بها وحدة الحزن والغربة، وهما معاً تؤسسان دلالة أولى هي دلالة الزّمن على اختلاف نوعه ودلالة ثانية متمثّلة في الموت والفناء، بل هما تعملان معاً على بناء الدّلالة الكلّية للنصّ – الّذي هو هنا التّجربة الذّاتية، وتتحكّم في كلّ عناصرها وعلاقتها. كما تحكم الرّؤية القديمة رؤية الشّاعر للزّمن، فالزّمن من هذا المنطلق امتداد أفقي لا يتوقّف، إنّه زمن مرتبط بالوقت أي بالزّمن الخارجي، ورغم محاولة خلق زمن معادل له في الدّاخل إلاّ أنّ الإحساس بالزّمن الخارجي يظلّ مسيطراً – أنّه نفسه الزّمن الّذي يقول فيه حاتم الطائي:

هَل الدّهْرُ إلاّ اليومُ أَوْ أَمْسِ أَوْ غَدُ   كَذَاكَ الزَّمانُ بيْننَا يَتَرَدَّدُ[2]

تحكم هذه الرؤية كلّ أنماط السّلوك الّتي يتمّ عبرها التّحايل على الزّمن كالرّجوع إلى الماضي والطّفولة، أو اللّجوء إلى الحلم والخمر .. الخ، والّتي تتجلى في بنية فنّيّة محدّدة ومتماسكة.

وعلى عكس الزّمان الدّائري، فإنّ للزّمن الأفقي نهاية بطبيعة الحال، إنّه في وجهه الآخر مسيرة إلى الفناء أو هو معادل له، وبعبارة أخرى: يسكن الموت في لحظة معيّنة، ويقطع كلّ شيء فجأة، فلا تنفع الحيل إزاءه لأنّها مؤقتة وهو حتمي، لذلك تتبطّن هذه الرّؤية بنوع من الإقرار، كما في قول عبيد بن الأبرص:

إنَّ أَمَامَكَ يَوْمًا أَنْتَ مُدرِكُهُ   لا حَاضِرٌ مُفْلِتٌ مِنْهُ ولاَ بَادِي[3]

لعلّ أوّل ما يلاحظ في هذا الرّبط بين رؤية أمل دنقل والرّؤية العربيّة القديمة للزّمن والموت هو أنّ وجوه الالتقاء قد لا تتجلى بشكل واضح، لكنّها

---

1 – عبد الإله الصائغ: الزّمن في الشّعر الجاهلي، ص 172.

2 – المرجع نفسه، ص 62.

3 – صلاح عبد الحافظ: الزّمان والمكان، م سابق.

تحكم العناصر وتحرّك علاقاتها بشكل خفي في الأغلب إذ أنّها تبطن النصّ وتسيّر دلالاته.

أمّا الملاحظة الثّانية وهي نتيجة للسّابقة بشكل ما: هي أنّه لا يمكن رد العلاقة بين الرؤيتين إلى الوعي لدى الشّاعر، ذلك أنّها لا تتّضح إلاّ من خلال تحريك القارئ للطاقات المخبأة للنصّ، وليس اعتماداً على قول الشّاعر فقط، كما لا يمكن ردّها إلى اللاّوعي على أساس "أنّ هناك التحاماً لمجموعة الكائنات الحيّة داخل عمل أدبيّ، وهذا الالتحام يجعل تلك المفاهيم والكائنات تؤلف كليات يمكن لا جزائها أن يفهم بعضها انطلاقًا من البعض الآخر خاصّة انطلاقًا من بنية الكلّ"[1].

وبالمثل فليس القصد هنا رد هذا التّوافق في الرؤيتين الفرديّة والجماعية عند العرب قديماً وعند أمل دنقل إلى كلّ من الوعي أو اللاّوعي الجماعيين بل إلى ما يمكن تسميته بخارج الشّعور، أو NON CONSCIOUS حيث يمارس الفرد سلوكًا تمارسه الجماعة دون أن يتساءل عن مصدر هذه السلوك، وهنا نصل إلى مصطلح آخر هو INTER- SUBJECTIVE ويعني تداخل الذّات مع الجماعة[2]، لكنّ الأهم هنا أنّ النصّ هو الفيصل بين ما يخصّ الفرد وما يخصّ الجماعة.

وكما ترتبط الرؤيتان (الفردية والجماعية) هنا من حيث مستوى الدّلالة فإنّهما ترتبطان أيضاً وبشكل ملموس على مستوى البنية الفنية[3]: ابتداءً من

---

1 – لوسيان غولدمان- LUCIEN GOLMONN: البنيوية التكوينية والنّقد الأدبي، مقال المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة: محمد برادة، ص 13.

2 – ينظر د. نبيلة إبراهيم: البنائية من أين وإلى أين، مقال بمجلة فصول، العدد 2، 1982 ص 172.

3 – نضطر ها هنا إلى فصل البنيتين الدّلالية والفنّية رغم إيماننا بوحدة الاثنين واندماجها وهو فصل يضطرنا إليه التّطبيق عادة.

محور اللّغة مروراً بالتّشكيل الزّماني1 وانتهاء بمستوى التّعبير وبناء القصيدة، فعلى المستوى الأوّل مستوى اللّغة: نلاحظ ارتباط النصّ بالتّراث من حيث خاصية أساسية تتمثّل في التصاق الدّال بمدلوله بما لا يتيح مجالاً واسعاً للاحتمال والتأويل، فهنا علاقة معهودة في الأغلب بين الدّال ومدلوله. وبين الكلمة والكلمة، ممّا يصبغ النصّ بصبغة الوضوح إلى حدّ المباشرة، وهنا أيضاً خضوع لنظام لغوي سابق يحكم النصّ ويسيّره، مع العلم أنّ "اللّغة تتحوّل مع الزّمن إلى نظام اصطلاحي مهيمن يستطيع أن يحتوي الإنسان ويسيطر عليه ويحدّد له تفكيره ورؤيته للعالم .. والنصّ الإبداعي عادة يتجاوز هذه المشكلة بمجرد اختراقه للاصطلاح السّائد وهذا التجاوز الإبداعي هو تأسيس لنظام جديد ينبثق من داخل النصّ تتحرّك به الدوال نحو مدلولات تتشكّل كناتج إبداعي لعلاقات الدوال مع بعضها البعض"2.

وبحسب الملاحظة الأخيرة، فإنّ النصّ لا يفلح كثيراً في تجاوز مشكلة اللّغة ذلك أن الاستسلام لهيمنة الدّال المحدّد مسبقًا يحوّل دون تحريك الدوال نحو بعضها في علاقة حرّة، وبالتّالي تحريكها نحو دلالات جديدة ومتحرّرة. تقود هذه الظّاهرة كما سبقت الإشارة إلى نوع حاد من التقريرية تبدأ مع بداية أوّل قصيدة في ديوان أمل دنقل الأوّل "مقتل القمر" حيث اللّجوء إلى الشرح والتّوضيح وكشف الدّلالة كما في قوله:

أُحِسُّ حِيالَ عَيْنَيْكِ
بِشَيء دَاخِلِي يَبْكِي
أُحِسُّ خَطِيئَةَ المَاضِي تَعَرَّتْ بَيْنَ كَفَّيْكِ

---

1 – ينظر، الدكتور: عبد العزيز المقالح: الشّعر بين الرؤيا والتّشكيل، دار العودة، بيروت ط1 1981، ص 105.

2 – عبد الله الغذامي: سؤال عن نصوصية النصّ، مجلة كلمات، العـــدد الثّامن، 1987 ص 106.

وَعُنقُودًا مِنَ التُّفَاحِ فِي عَيْنَيْنِ خَضْرَاوَيْن

فهو لا يكتفي بالإشارة إلى هذا الإحساس الّذي تكمن أهميّته في إبهامه بل سرعان ما يلجأ إلى كشفه في السّطر الثّالث والرّابع، ويستتبع هذه الملاحظة بأنّ النصّ تشيع فيه مفردات معيّنة، كالعينين الخضراوين، والشّفاة الحلوّة، وذكريات الطّفولة إلى آخر ذلك ممّا هو مشتق من قاموس سابق حيث التّركيز على مقاييس محدّدة في وصف الجمال كما في المقطع التّالي:

العُيُون الوُاسِعَاتُ الهَادِئَة

وَالشّفَاه الحُلوة المُمْتَلِئَة

فِتْنَةٌ طِفْلِيَةٌ أَذْكُرُهَا

على أن تكرار هذه الدوال في النصّ ليس مهمًا في ذاته قدر أهميّة تأثير هذا التّكرار على بقية البنى في النصّ. فالتّركيز على (الدّال) الأوّل وهو العيون يقود إلى التقيّد بدوال أخرى مستقاة الأخرى من القاموس السّائد كقوله (الواسعات الهادئة) وكذلك الشّأن بالنّسبة للسّطر الّذي يليه وهكذا.

وتستند هذه الظّاهرة إلى النّظرية الّتي سادت طويلاً في النّقد العربيّ والّتي ترى في الوضوح وقرب المأخذ جوهر الشّعر، وفي اللّفظ المألوف المستعذب وفي الاستعارة المناسبة والتّشبيه القريب أحسن أدوات الشّعر إلى غير ذلك من القواعد الّتي تساعد على التّوضيح والبعد بالشّعر عن أيّ غموض أو تحويل للمفردات عن معانيها. من هنا تشيع في التّجربة الذّاتية عند أمل دنقل تراكيب معهودة أحيانًا تتميّز بالإضافات، ويكثر فيها ظرفا الزّمان والمكان والأوصاف إلى غيرها من التّراكيب الّتي تخدم غاية واحدة مفادها الشّرح والتّفسير، وما يدلّ على هذه الظاهرة على سبيل المثال قوله:

يَا صُورَةَ لَهَا عَلَى المِرْآةِ لَمْ تكْسَرِ

حَبِيبَتِي – مِثْلَك –

لَمْ تُشْبِهْ جَمِيعَ البَشَرِ

عيُونِهَا حَدَائِقٌ حَافِلَةٌ بِالصُّوَرِ
أَبصَرْتُهَا اليومَ بِعَيْنَيْكِ
اللَّتَيْنِ صُبَّتَا فِي عُمْرِي
طُفُولَةً مُنْذُ اتِّزَانِ الخَطْوِ لَمْ تَنْحَسِــــــــرِ

ففي السّطر الأوّل تأتي الجملة المنفية (لم تنكسر) موضّحة، يضاف إليها شبه الجملة المعترضة – مثلك –، كذلك الشّأن بالنّسبة لصفة (حافلة) في السّطر الرّابع وظرف الزّمان (اليوم) في السّطر الخامس، الّذي يمكن الاستعاضة عنه بالمضارع، وكذلك اسم المحصول (اللّتين) وكان بالإمكان القول بعينين صبتا ..الخ، وكلّها تراكيب زائدة همّها تقريب الدّلالة ما أمكن كهدف أساسي بالنّسبة للمتلقي العربيّ وبالنّسبة للشّاعر هنا، وهي تراكيب لعلّها لا تضيف كثيراً قدر ما تثقل النصّ بزوائد تضاعف تقريريته ومباشرته.

هذا من حيث المحور السياقي، أمّا من حيث المحور الاستبدالي فالملاحظ أنّ القصيدة هنا غالباً ما تشي بالاستناد إلى قاموس قريب[1] العهد بأمل دنقل هو قاموس نزار قباني، وحسبنا هنا الاستدلال بمقطع من قصيدة (أوتوجراف) على ذلك حيث يقول:

لَنْ أَكْتُبَ حَرْفًا فيهْ
فَالكَلِمَةُ – إِنْ تُكْتَبْ – لاَ تُكْتَبْ
مِنْ أَجْلِ التَّرْفِيهْ
(وَالأُوتُوجْرَاف الصَّامِتُ تَنْهَدِلُ الكَلِمَاتُ عَلَيْه
تُحَيِّيهْ
وَتُطَرِّزُ كُلَّ مَثَانِيهْ

---

1 – برغم إيماننا أنّ النصّ بنية مكتفية بذاتها، لا يجوز تفسيرها بغيرها ما هو خارج عنها، فإنّ حضور قاموس نزار قبانى حضوراً مكثفًا في التّجربة الذّاتية مشير للانتباه بحيث يتعذّر المضي في الدّراسة دون إشارة ولو عابرة للظاهرة.

مَاضِيكِ
- وَمَاضِي الأُوتُجْرَافْ-
بَقَايَا شَوْقٍ مَشْبُوهْ
بَصَمَاتُ الذِّكْرَى فِيكِ، وَفِيهْ

إنّ القول بأنّ النصّ هنا مكشوف من خلال اللّغة، وأنّ الدّال فيه يلتصق بمدلوله بحيث لا تتاح فرصّة للتّأويل والاحتمال يظهر كما لو كانت متناقضة كنتيجة مع محتوى الدّراسة في البداية حين ذكرنا أنّ النصّ يشترك مع الذّاكرة الجماعية ومع الماضي العام في عدّة دلالات مبطنة وهو ما اسميناه خارج الوعي، ولعلّ هذه الملاحظة تدفع إلى التساؤل كيف يكون النصّ واضحاً وبسيطاً ويكون مبطناً بدلالات عامّة في الوقت نفسه؟

الحقيقة أنّ جواب هذا التساؤل يكمن في كون قدرة النصّ على الإيحاء، تكمن في بنائه الكلي ومن خلال بنياته الكبرى كالصور والوحدات .. الخ، لا في جزئياته وبالتّحديد لا تكمن في دواله. أي أنّ قدرة النصّ على التّرميز كامنة في تماسك الكلّ، وليس من خلال البنيّة الواحدة أو العناصر الجزئيّة. ويساعد في تماسك النصّ الالتصاق الحميم بقضايا الذّات ممثّلة ها هنا ومقتصرة على قضية الحبّ. وانطلاقاً من هذه الملاحظة الأخيرة فإنّ النتيجة هي أنّ ضمير المتكلم يسود النصّ بكامله ويطغى على بقية الضمائر، حيث المتكلّم ملتصق بماضيه وطفولته أشدّ الالتصاق، كما أنّ بقيّة الضمائر تبدو باهتة باستثناء ضمير المخاطب العائد على الحبيبة والّذي يأتي في المرتبة الثّانية. أمّا فيما عدا ذلك فإنّ العالم ينحصر بين المتكلّم وحبيبته وإنْ ظهر شيء منه فهو من لواحق هذه العلاقة بما يخدم الغاية الأساسية وهي التّعبير عن الحلم الذّاتي.

وتعتبر قصيدة (طفلتها) بمثابة استثناء من هذه الظاهرة، إذ يسود القصيدة الضمير العائد على الغائب، لكنّه في الحقيقة الغائب الوجه الآخر من المتكلّم

حيث يأخذ الأخير مسافة من الأحداث لينقل دلالة مفادها بُعدُ هذه الأحداث وانقطاعها، ولا يبدأ في طرح هذه الدّلالة إلاّ بعد إشارة واضحة إلى حضور المتكلّم بوضوح فتبدأ القصيدة بهذا المقطع.

لا تَفرِّي منْ يَدِي مُخْتَبِئَه

.. خَبَتْ النَّارُ بِجَوْفِ المدِفْأه!

أَنَا ..

(لَوْ تَدْرِينَ)

مَنْ كُنتِ لَه طِفْلَةً

يبدأ المقطع بضمير متّصل يعود على المتكلّم في (يدي) ثمّ بضمير منفصل (أنا) ويحدث الانفصال التّام حينما ينوب عن المتكلّم ضمير الغائب كبطل للحكاية الأحجية ابتداءً من قوله:

"كَان يَا مَا كَان

إنّه كَانَ فتَى

لَمْ يَكُنْ يَملْك إلاَّ مَبْدأه

ليعود إلى الظهور في المقــطع الأخير من القصيدة محاصراً أحداث الحكاية ومتضمناً إيّاها إذْ تنتهي القصيدة بقوله مشيراً إلى نفسه بضمير المتكلّم المتصل

من لتنْهيد عَذَاب مُحْرِق

كلَّمَا دَاوَيْت جُرْحًا نَكَأه

ومن شأن هذه الظّاهرة – ونعني بها ظاهرة بروز ضمير المتكلّم والتصاقه الحميم بقضيته أن تنتج عنها ظاهرة أخرى ممثلة في شفافية اللّغة قصائد ورقتها، وأبرز ما تتّضح هذه الظّاهرة في قصائد (شيء يحترق) و(رسالة من الشّمال) و(ماريا) .. الخ، ونذكر على سبيل المثال مقطعاً من قصيدته الأولى (شيء يحترق):

وَتَمُوتُ النَّارُ

فَنَرْقُبُهَا

بِجُفُونٍ حَارَ بِهَــا الأَرَقُ

خَجْلى!

وَشِفَاهُكَ ذَائِبَةٌ

وقوله في القصيدة الرّابعة، وهي قصيدة (ماريا):

مَا دُمْتَ جِوَارِي، فَلْتَتَبَسَّمْ

بَيْنَ يَدَيْكَ وُجُودِي كَنْزُ الحُبّ

عَيْنَايَ اللَّيْلُ .. ووَجْهِي النّــُورْ

شَفَتَايَ نَبِيذٌ مَعْصُورْ

صَدْرِي جَنَّتُكَ المَوْعُودَةَ

ولعلّ بساطة اللّغة هنا ووضوحها جزء من هذه الشفافية الّتي توازيها ظاهرة ثالثة غالبة هي قصر الجمل وسرعة إيقاعها، وكلّها ظواهر تتضافر في النّهاية لتخدم هدفًا أساسيًا هو إبراز الهمّ الذّاتي إبرازًا واضحًا، والتّعبير عن الذّات وإيصالها ما أمكن ذلك.

أمّا من ناحية التّشكيل الزّماني فنلاحظ أنّ جلّ القصائد وإن كتبت على شكل قصائد حرّة في توزيع التّفعيلات، إلاّ أنّه يمكن إعادة كتابتها وفق شكل القصيدة الكلاسيكية، وعدد هذه القصائد تسعة، أي أنّ نسبتها أكبر من عدد القصائد المكتوبة بالشّكل الحرّ وهي قصائد **(طفلتها)** و**(الملهى الصّغير)** وهو من الرّمل وقصيدة **(يا وجهها)** من السّريع، وقصيدتا **(شيء يحترق)** و**(العينان الخضروان)** من المتدارك، وقصيدة **(قالت)** من الكامل، و**(رسالة من الشّمال)** من المتقارب، و**(استريحي)** من الرّمل، و**(شبيهتها)** من الرجز.

وعلى سبيل المثال فإنّ قصيدة (الملهى الصّغير) وهي من الرّمل تكتب بالطريقتين: فعلى طريقة الشّعر الحرّ تكتب هكذا:

لَمْ يَعُدْ يَذْكُرُنَا حَتَّى المَكَانْ!

كَيْفَ هُنَا عِنْدَهُ؟

والأَمْسُ هَانْ

قَدْ دَخَلْنَا

لَمْ تُشِرْ مَائِدَةٌ نَحْوَنَا!

لَمْ يَسْتَضِفْنَا المَقْعَدَانْ!!

الجَلِيسَانِ غَرِيبَانِ

فَمَا بَيْنَنَا إِلَّا ظِلَالُ الشَّمْعِدَانْ!

أُنْظُرِي:

قَهْوَتُنَا بَارِدَةٌ

وَيَدَانَا حَوْلَهَا تَرْتَعِشَانْ

وتكتب على طريقة الشّعر الكلاسيكي هكذا:

لَمْ يَعُدْ يَذْكُرُنَا حَتَّى الْمَكَانْ	كَيْفَ هُنَّا عِنْدَهُ وَالْأَمْسُ هَانْ
قَدْ دَخَلْنَا لَمْ تُشِرْ مَائِدَةٌ	نَحْوَنَا لَمْ يَسْتَضِفْنَا المَقْعَدَانْ
الجَلِيسَانِ غَرِيبَانِ فَمَا	بَيْنَنَا إلاَّ ظِلَالُ الشَّمْعِدَانْ
اُنْظُرِي: قَهْوَتُنَا بَارِدَةٌ	وَيَدَانَا حَوْلَهَا تَرْتَعِشَانْ

يظهر أنّ كلّ القصائد بسيطة وليست مركّبة بمعنى أنّها تعتمد وزنًا واحدًا حتّى نهايتها، بالإضافة إلى كونها جميعًا من البحور الصّافية ذات التّفعيلة الواحدة.

غير أنّ إجراء كهذا من شأنه أن يثير بعض الإشكاليات، فهو ليس من البساطة والشّكلية كما يبدو، إذ أنّه يحمل في داخله نوعًا من الالتباس، وإذا كان من المسلم به "إنّ البيت في الشّعر العمودي سياج له ضوابطه وحدوده لذا كان

قوامه الوزن وقوام كلّ وزن تفعيلاته سواء تماثلت أم اختلفت وفي خدمة هذا السّبيل كان من معايير الشّعر اتّحاد قوافيه وانشطار أبياته إلى مصراعين وهو ضابط يواكب الإلهام الإبداعي عند الإفضاء، ولا شكّ في أنّ الصّورة المبدئية بل الصّورة الطّبيعية في ضوء هذا المنطلق المعماري للشكل الكلاسيكي، هو أن يأتي البيت مكتملاً داخل سياجه، بمعنى أنّه يكون في بنائه مكتفياً بذاته فتتطابق حدوده العروضية التّركيبية طبقاً للاقتضاءات النّحوية، وعندئذ تتساوق في انسجام ثلاثي بين البنية المقطعية وهـــي المتّصلة بالخصائص الأدائية والبنية العروضية وهي المرتبطة بالدّورة الإيقاعية"[1]. فإذا سلمنا بهذه النّظرية فإنّنا نلاحظ من خلالها أنّ الشّكلين لا يرتبطان إلاّ من ناحية البنية العروضية، أو بعبارة أصح فإنّنا بإعادة كتابة القصيدة عمودياً يتّضح لنا أنّ هذه الإمكانية لا تتمّ إلاّ في حدود عروضية، أمّا من حيث البنية الأدائية والبنية التركيبية فلن يكون هناك انسجام، فمثلاً نكتب قصيدة (قالت)[2] بالشّكلين الحرّ ثمّ الكلاسيكي:

أ) 1- قَالَتْ: تَعَالَ إِلَيَّ
واصْعَدْ ذَلِكَ الدرَجْ الصَّغِيرْ

ب) 2- قُلْتُ: القُيُودُ تَشُدُّنِي
والخَطْوُ مُضْنِي لا يسيرْ

3- مَهْمَا بَلَغْتُ فَلَسْتُ أَبْلُغُ مَا بَلَغْتِ
وَقَدْ أَخُورْ

4- دَرَجٌ صَغِيرْ
غَيْرَ أَنَّ طَرِيقَهُ بِلاَ مَصِيرْ
فَدَعِي مَكَانِي لِلأَسَى

---

1 – د. عبد السلام المسدي: في جدل الحداثة الشّعرية: نموذج المفاصل: دراسة بمجلة الأقلام العدد الأوّل 1986، ص 60.

2 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 35.

وامْضِي إلىَ غَدِكِ الأَمِيرْ
فَالعُمُرُ أَقْصَرُ مِنْ طُمُوحِي
والأَسَى قَتَلَ الغدَا

القصيدة من مجزوء الكامل، ويمكن كتابتها هكذا:

قالَتْ: تَعَالَ إليَّ واصْعَدْ ذَلِكَ الدَرَجَ الصّغِيرْ
قَلْتُ: القُيُودُ تَشُدُّنِي والخَطْوُ مُضْنِي لا يسيرْ
مَهْمَا بَلَغْتُ فَلَسْتُ أَبْلُغُ مَا بَلَغْتِ وَقَدْ أَخُورْ
دَرَجٌ صَغِيرْ غَيْرَ أَنَّ طَرِيقَهُ بِلاَ مَصِيرْ
فَدَعِي مَكَانِـــي لِلأَسَى وامْضِي إلى غَدِكِ الأَمِيرْ
فَالعُمُرُ أَقْصَرُ مِنْ طُمُــوحِـــي والأَسَى قَتَلَ الغَدَا

تشير الأحرف إلى البنية الأدائية حيث (أ) يقابل قول الحبيبة في السّطرين الأوّل والثّاني من الشّكل الحرّ و(ب) يقابل قول المتكلّم الّذي يشمل باقي الأسطر من الشّكل نفسه، أمّا الأرقام (1، 2، 3، 4) فتشير إلى تركيب الجمل الكامل نحوياً وصرفياً، من هنا نلاحظ كيف أنّ البنية العمودية بالشّكل الكلاسيكي لا تنسجم مع البنية الأدائية ولا مع البنية التركيبية، حيث ينتج لدينا ستة أبيات ووحدتان أدائيتان، وأربعة تراكيب نحوية، ولا علاقة لهذه الملاحظة بأسلوب التّضمين* الّذي يعدّ استثناءاً في القصيدة العربيّة قديماً.

وهناك ملاحظة هامّة أخرى وهي أنّ القوافي الخارجية الّتي توجد في الشّكل الحرّ تصبح داخيلة في الشّكل الكلاسيكي، بل ويزول أثرها، كما هو الشّأن في السّطرين السّادس والسّابع، (وقد أخور) و(درج صغير).

---

*– نعني ها هنا التضمين التركيبي لا البلاغي.

وتستثنى من هذه الملاحظة قصيدتين هما (طفلتها) الّتي تنسجم فيها بنيتان: البنية العروضية والتّركيبيّة كما في قوله:

لاَ تَفرِي مِنْ يَدِي مُخْتَبِئَهْ   خَبَتْ النَّارُ بِجَوْفِ المدْفَأَهْ
أنَا لَوْ تَدرِينَ مَنْ كُنْت لَهُ   طِفْلَةً لَوْلاَ زَمَانٌ فَجَأَهْ
كَانَ فِي كَفِّيَ مَا ضَيعتُهُ   فِي وُعُودِ الكَلِمَاتِ المُرْجَاهْ
كَانَ فِي جَنْبِيَ لَمْ أَدرِ بِه   أَوَ يَدرِي البَحرُ قَدْرَ اللُّؤْلُؤَهْ
إنَّمَا عُمْرُكِ عُمرٌ ضَائِعٌ   مِنْ شَبَابِي فِي الدُّرُوبِ المُخْطِئَة

حيث تتلازم الوقفة العروضية مع نهاية العبارة نحوياً وصرفياً، كذلك الشّأن في قصيدة (الملهى الصّغير) كما في:

لَمْ يَعُدْ يَذْكُرُنَا حَتَّى المَكَانْ   كَيْفَ هُنَّا عِندَهُ وَالأَمسُ هَانْ
قَدْ دَخَلْنَا لَمْ تُشِرْ مَائِدَةٌ   نَحونَا لَمْ يَسْتَضِفْنَا المَقْعَدَان
الجَلسَانْ غَرِيبَانِ فَمَتَا   بَيْنَنَا إلاَّ ظِلاَلُ الشَّمْعَدَان
اُنْظُرِي: قَهوَتُنَا بَــارِدَةٌ   وَيدَانَا – حَوْلَهَا – تَرتَعِشَانْ
وَجْهُكِ الغَارِقُ فِي أَصبَاغِه   وَجْهِي الغَارِقُ فِي سُحُبِ الدُّخَانْ

غير أنّ هذا الانسجام يقتصر على تركيب البيت عروضياً وتركيبياً، لكنّه من النّاحية الأدائية يفضي إلى غيره من الأبيات في شبه سياق قصصي وتقودنا هاتان الملاحظتان إلى الكلام عن القافية أوّلاً وعن بناء القصيدة ثانياً، فمن حيث النقطة الأولى يمكن تقسيم القافيّة إلى نوعين بسيطة وهي الغالبة في النصّ، ونعني بالبسيطة التزام قافية واحدة في القصيدة، كما هو الشّأن في القصيدتين المشار إليهما سابقًا، ويكون التزامها غالبًا موافقًا للوقفة العروضية في نهاية البيت، وقد يصبح بعضهما داخلياً كما سبقت الإشارة، بل إنّ الشّاعر يصل إلى حد الالتزام بالتّصريح كما هو واضح من القصيدتين السابقتين في مطلع كلّ منهما، كما في:

لاَ تَفْرِي مِنْ يَدِي مُخْتَبِئَة   خَبَتْ النَّارُ بِجَوْفِ المِدْفَأَة

وفي:

لَمْ يَعدُ يَذْكُرُنَا حَتَّى المَكَانْ   كَيْفَ هُنَا عِنْدَهُ وَالأَمَسُ هَانْ

وهناك نوع ثان من القافية وهي المركبة، ونقصد بها إيراد أكثر من قافية، وهي بدورها نوعان: قافية متتالية، وقافية متباعدة، الأولى كما في قصيدة (براءة):

أُحَدِّقُ فِي خُطُوطِ الصَّيْفِ فِي شَفَتَيْكِ:
يَعْوِي دَاخِلِي الحِرْمَانْ
(لَهِيبٌ أَدَمِيٌّ الشَّوْقِ، مِصْبَاحَانِ يَرْتَعِشَانْ)
وَأَهْرُبُ نَحْوَ عَيْنَيْكِ
يُطَالِعُنِي النَّدَى وَاللهُ وَالْغُفْرَانْ!
وَأَسْقُطُ بَيْنَ نَهْدَيْكِ
لِتَحْتَرِقَ الرُّؤَى
وَأَغْرَقُ فِيهِمَا بِالنَّارِ والشَّكِّ
فَتُشْوَى رَغْبَتِي شَيًّا
وَأَغْمِضَ عَنْكِ عَيْنَيّا

فتتالي (شفتيك، الحرمان، يرتعشان، عينيك، الغفران، نهديك، الشّك، شيا عينيا) وهي ثلاث قواف ترد متقاطعة كما هو واضح في الأسطر الأربعة الأولى أو ترد متتالية كما في السّطرين الأخيرين (شيا وعينيا).

أمّا القافيّة المتباعدة فيمكن أن نمثّل لها بقصيدة (قلبي والعيون الخضر).

في قولـــه:

صَبِيًّا كَانْ
شَدَدْتُ عَلَى يَدَيْهِ القَوْسَ
أُعَلِّمُهُ الرِّمَايَةَ

(كَيْ يَفُوقُ بَقِيَّةَ الأَقْرَانْ)
"فَلَمَّا اشْتَدَّ سَاعِدُهُ.."
ثَلاَثَ سِنِينْ
أُبَارِزُ قَلْبِي المَفْتُونْ
يَجْمَعُ بَيْنَنَا لَيْلٌ، وَيَفْصِلُنَا نَهَارُ قَتَالُ
تَطِلُّ عَلَيَّ – خَلْفَ لِثَامِهِ – عَيْنَانِ خَضَرَاوَانْ
(كَأَوْرِدَةٍ تُلَوِّنُ بَطْنَ رُكْبَةِ عَانِسٍ عَجْفَاءْ)
وَقَبْلاً .. كَانَتَا فِي وَجْهِ قَدِيسَةَ!

حيث تتباعد (كان، الأقران، خضراوان) هذا بالإضافة إلى قواف أخرى متباعدة في بقيّة القصيدة.

ننتقل إلى النقطة الثّانية ممثّلة في بناء القصيدة، بدءاً من استقلالية البيت وانتهاء إلى التّركيب الكلّي، وقد ذكّرنا في معرض حديثنا عن التّشكيل الزّماني أنّ هناك استقلالاً عروضياً للبيت والتزاماً بعدد التّفعيلات، وذكّرنا فيما بعد أنّ هذه الاستقلالية لا تنطبق على النّاحية الأدائية والتّركيبيّة، حيث يتمّ ربط الأبيات عن طريق التّضمين وذلك بوسيلتين هما الغالبتان[1]: عن طريق حرف العطف (الواو) مثلا كما في قصيدة (شيء يحترق): حيث نلاحظ أنّ أغلب الأبيات معطوفة:

وَلَأَنْتِ جِوَارِي ضَاجَعَةٌ
وَأَنَا بِجِوَارِكَ، مُرْتَفِقُ
وَحَدِيثُكِ يَغْزِلُهُ مَرَحٌ
وَالوَجْهُ .. حَدِيثٌ مُتَّسِقُ
تَرْخِينَ جُفُونَا

1 – نركز هنا على النمط الغالب ولا نتطرق إلى الوسيلة العارضة.

أَغْرَقَهَا سِحْــرٌ

فَطَفَا فِيهَا الغَرَقُ

وشَبَابُكَ حَانٌ جَبَلِيٌّ

أُرْزٌ، وَغَدِيرٌ يَنْبَثِقُ

ونَبِذٌ ذَهَبِيٌّ وَحْدِي

مُصْطَبِحٌ مِنْهُ ومُغْتَبِقُ

وتَغُوصُ بِقَلْبِي نَشْوَتُهُ

تَدْفَعُنِي فِيكِ .. فَتَلْتَصِقُ

وأَمُدُّ يَدَيْنِ مُعَرْبِدَتَيْنِ

فَثَوْبُكِ فِي كَفِّي ...

مُزَّقُ

تنطبق هذه الملاحظة على قصائد: (قلبي والعيون الخضر) (المطر) (براءة) .. الخ، أمّا وسيلة التّضمين الثّانية فهي التّكرار، كما في تكرار (كان) في قوله من قصيدة (طفلتها):

لَوْلاَ زَمَانٌ فَجَأَه

كَانَ فِي كَفّي مَا ضَيَّعْتُهُ

فِي وُعُودِ الكَلِمَاتِ المُرْجَأَة

كَانَ فِي جَنْبِي

لَمَ أَدرِ بِهِ!

أو في قوله من القصيدة نفسها:

لَمْ يَكُنْ شَاعِرُهَا فَارِسَهَا

لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إلاّ..

التَهْنِئَة

لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إلَّا مَبْدَأَهْ

لَيْسَ إلاَّ ..
كَلِمَاتٍ مُطْفَأَهْ
وقوله من قصيدة ماريا: مكررا فعل الأمر (صبي)
اللَّيْلَــةَ عيْد
لَكنَّا نُخْفِي جَمَرَاتِ التَّنْهيد!
صُبِّي النَّشْوَةَ نَخْباً .. نَخْبَا
صُبِّي حبَّا

هذا الخروج على استقلالية البيت لا يقتصر على النّاحية التّركيبيّة بل يتعدّاه إلى النّاحية الأدائية حيث تتميّز القصيدة أحيانًا بنفس قصصيّ يعتمد حينًا على وحدات القصيدة من حيث الزّمان والمكان والأشخاص، وللقصيدة بداية وذروة ونهاية كالقصّة كما في قصيدة (مقتل القمر) وقصيدة (قلبي .. والعيون الخضر) ويعتمد الرّبط في القصيدة الأخيرة على أسلوب الارتجاع[1] حيث العودة إلى الماضي وإلى الطّفولة بالتحديد، والمراوحة بين الحاضر والماضي، وينطبق هذا الكلام على قصيدة (طفلتها)، بالإضافة إلى ذلك هناك أسلوب الحوار بين المتكلّم وحبيبته، وبواسطة الحوار أيضًا يتمّ ربط البناء في القصيدة كما في قصائد (قالت) وقصيدة (ماريا)، وبهذين الأسلوبين يتمّ الخروج بالقصيدة من استقلالية البيت على مستوى البنية الأدائية إلى بناء كلي متكامل يحدث نوعًا من الانفصال مع القصيدة الكلاسيكية ولكنّه ليس انفصالاً كاملاً إذ أنّهما يشتركان فيما يمكن تسميته بــ (الخَرْجَة) ونعني به نهاية القصيدة: حيث تأتي الخاتمة بمثابة تلخيص أو تفسير أو حل لما سبق في لبّ القصيدة: فنلاحظ مثلاً أنّ قصيدة (براءة) تنتهي بهذا المقطع المعزول بنقاط.

---

1 – نفضل هنا استعمال مصطلح الارتجاع مقابلا لمصطلح الفلاش باك كما يسميه البعض على أساس أن الأخير ترجمة حرفية يمكن الاستغناء عنها بمقابلها في اللّغة العربيّة.

... ...

فَيَا ذَاتَ العُيُونِ الخُضْرْ

دَعِي عَيْنَيْكِ مُغَمَضَتَيْنِ فَوْقَ السِّر

.. لِأُصْبِحَ حُرًا!!!

وهو رجاء يحمل في طيّاته نوعًا من الكشف للصّراع الدائر في داخل الشّاعر من جرّاء نظره إلى عيني المحبوبة، وقد تنتهي بشبه حكمة ورجاء كما في قصيدة (طفلتها):

إِنَّمَا العُمْرُ هَبَاءٌ

مَنْ سِوَى طِفْلَةٍ مِثْلَكِ

تَجْلُو صَدَأَهْ!

أو تكون شبه تلخيص وتقرير حال كما في قصيدة (مطر):

وَيَنْزِلُ المَطَرْ

وَيَرْحَلُ المَطَرْ

وَيَنْزِلُ المَطَرْ

وَيَرْحَلُ المَطَرْ

وَالقَلْبُ يَا حَبِيبَتِي

مَا زَالَ يَنْتَظِرْ

وقد تعود القصيدة إلى تكرار ما بدأت به في شبه دورة مفادها أنّه لا طريق إلى الحبّ كما في قوله من قصيدة (استريحي):

فَاسْتَرِيحِي، لَيْسَ لِلْدَوْرِ بَقِيَّة.

وقوله من قصيدة (العينان الخضراوان) في تقرير واقتناع:

العَيْنَانِ الخَضْرَاوَانِ مِرْوَحَتَانْ

أمّا من حيث مستوى التّعبير فيمكن القول إنّ الوسائل الّتي يعتمدها الشّاعر في هذا الاطار تعود بنا ليس فقط إلى ما اعتمدته القصيدة الكلاسيكية، بل إنّها

في أحيان ما تبسط المعروف منها فتعمد مثلاً على أركان التّشبيه كاملة، كهذين التّشبيهين الواردين في قصيدة (قلبي والعيون الخضر):

تُطِلُّ عَلَيَّ – خَلْفَ لِثَامه – عَيْنَانِ خَضْرَاوَانْ

(كَأَوْرِدَةِ تُلَوِّنُ بَطْنَ رُكْبَةِ عَانِسٍ عَجْفَاءْ)

وَقَبْلاً .. كَانَتَا فِي وَجْهِ قَدِّيسَةَ

وقوله في القصيدة نفسها:

أَطَلَّ نُتُوءُ

(كَأَنْفٍ قَدْ تَوَرَّمَ فَوْقَ وَجْهِ الْعَازِفِ السِّكِّيرْ)

ولا ينجح أسلوب السّخرية الّذي يبطن التّشبيهين في أن يخفى بساطتها أو يواري طابع الصنعة فيهما، كذلك الشأن بالنّسبة للاستعارة كما في قوله من القصيدة نفسها بطريقة تشيء بالتكلّف والعنت في البحث عن الاستعارة:

فَابْسَمِي يَا طِفلَتِي

(مُنْذُ مَضَتْ .. وَابْتِسَامَاتُ الضُّحَى مُنْطَفِئَهْ)

ثَرْثِرِي

(صَوْتُكِ مُوسِيقَى حَكَتْ صَوْتَهَا ذَا النَّبَرَاتِ المُدْفِئَهْ)

وقوله من قصيدة (الملهى الصّغير) باستخدام الإضافة المتكلّفة في الاستعارة:

أكتب الشّعْرَ لِنَجْوَاكِ

(وَإِنْ كَانَ شِعْرًا بِبَّغَائِيَّ البَيَانْ)

وفي كلّ الأحوال فإنّ أهمّ ما يتميّز به هذا الأسلوب هو أنه يأتي مدعماً بخاصية أساسية من خصائص القصيدة الكلاسيكيّة وهي التّقريرية والوضوح، فيأتي التّشبيه والاستعارة مثلاً مدعمين لظاهرة الشّرح والتّفسير كاشفين للعلاقة الّتي تربط عناصر النصّ.

وقد يلجأ الشّاعر إلى التّعبير بالصّورة المركّبة الّتي لا تقتصر على الأدوات التّقليديّة كهذه الصّورة من قصيدة (رسالة إلى الشّمال):

بِعُمْرٍ– مِنَ الشَّوْكِ– مُخْشَوْشِنِ
بِعِرْقٍ مِنَ الصَّيْفِ لَمْ يَسْكُنِ
بِتَجْوِيفِ حُبٍّ، بِهِ كَاهِنٌ
لَهُ زَمَنٌ .. صَامِتُ الأَرْغُنِ:
أَعِيشُ هُنَا
لاَ هُنَا، إِنَّنِي
جَهِلْتُ بِكَيْنُونَتِي مَسْكَنِي[1]

ولعلّ ما يميّز هذه الصّورة هو تميّز أركانها بنوع من التجزيئ، إذ يكاد كلّ شبه جملة يمثّل جزءاً من الصّورة، فيمثّل السّطر الأوّل (بعمر من الشّوك مخشوشن) جزءاً، ويمثّل السّطر الثّاني (بعرق من الصّيف لم يسكن) جزءاً وهكذا.

وتعتبر قصيدة (قلبي والعيون الخضر)[2] نموذجاً متطوراً من أسلوب التّعبير بالصّورة، وهي تتكوّن من ستّة مقاطع، يكاد كلّ مقطع منها يكون صورة وبالرّغم من تميّز هذه الصورّ بنوع من البساطة إلاّ أنّها تمثّل في مجملها نقله بالقياس إلى النّوع السّابق من الصور، وتعبّر عن هذه النقلة الصّورة الواردة في المقطع الرّابع[3].

وَطِفْلاً كُنْتُ، كَالأَطْفَالْ
وَمَرْكَبَةٌ مِنَ الكَلِمَاتِ تُحْمِلُنِي لِعَرْشِ الشَّمْسْ

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 48.

2 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 19.

3 – المصدر نفسه، ص 21.

وَقَلَّدَنِي الهَوَى سَيْفَهْ:

إِلَى ذَاتِ العُيُونِ الخُضْرْ

وَكَوْكَبَةٌ مِنَ الرَّبَّاتِ مُصْطَّفَهْ

إِلَى ذَاتِ العُيُونِ الخُضْرْ

وَقَرْيَتُنَا – وَرَاءَ العَيْنِ – تَوْرَاةٌ مِنَ الصَّمْتِ

وَثَرْثَرَةٌ مِنَ الغُدْرَانْ

وَصَوْتُ الطَّبْلْ

يَدُقُّ لِيَنْزَعَ القَمَرُ القَدِيمُ نِقَابَهُ المُعْتَلْ

وَطِفْلٌ شَاحِبٌ يَنْهَضُ

تُزَغْرِدُ نِسْوَةٌ لِخِتَانِهِ المَدْسُوسِ فِي جِلْبَابِهِ الأَبْيَضْ

وَفَوْقَ الجِسْرِ

غُلَامٌ لَاهِثٌ يَعْدُو

لِيُمْسِكَ مُهْرَةً فَرَتْ وَفِي سِيقَانِهَا يَتَعَلَّقُ القَيْدُ

وهي صورة بالرّغم من تباعد أركانها، إلاّ أنّها مترابطة ترابطًا يجعل منها صورة كاملة.

وفي الإطار نفسه تعتبر قصيدة (قالت)1 صورة واحدة وكلّية تنتظم القصيدة من أوّلها إلى آخرها، إنّها تعتبر نقلة ثالثة بالنّسبة لأسلوب التّعبير بالصّورة إذ فيها تماسك وترابط بين البنية الدّلالية والبنية الفنّية في شبه رؤيا تبتعد عن التّفسير والتّبسيط، وتلتف بنوع من الغموض الفنّي الّذي يخدم القصيدة فنياً ويكسبها بعداً ليس كغيرها من القصائد الواردة في الدّيوان الأوّل والممثلة للتجربة الذّاتية.

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 35.

نلاحظ في النّهاية أنّ في التّجربة الذّاتية أمثلة قليلة يتمّ فيها اللّجوء إلى استلهام التّراث كما هو الشّأن في تضمين الشّاعر جزءا من بيت دعبل الخزاعي المشهور:

أُعَلِّمُهُ الرِّمَايــَةِ عَشْرِينَ حِجَّةَ فَلَمَّا اشْتَدَّ سَاعِدُهُ رَمَّانِي

حيث يوظفه في قصيدة "قلبي والعيون الخضر" في قوله:

صَبِيًّا كَانَ
شَدَدْتُ عَلَى يَدَيْه القَوْسَ
أُعَلِّمُهُ الرِّمَايَةَ
(كَيْ يَفُوقَ بَقِيَّةَ الأَقْرَانْ)
فَلَمَّا اشْتَدَّ سَاعِدُه .."[1]

...   .

إنّه يستعير من البيت معناه في بداية المقطع ولفظه في نهاية المقطع مدعماً ذلك بأسلوب الحذف من حيث الصبغة[2] غير مكمل إيّاها معتمداً على فهم المتلقي وعلى ذاكرته كما هو واضح من السّطر الخامس "فلمّا اشتدّ ساعده .".

وهناك أيضاً استلهامه لقصّة (سدوم) في قصيدة "بطاقة كانت هنا" من ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة وكذلك استلهامه أسطورة "عوليس وبنيلوب" من القصيدة نفسها. علماً أنّ نسبة استلهام التّراث عموماً في هذه التّجربة الذّاتية ضئيلة، وما يلاحظ هو أنّ المثالين الأوّلين وهما بيت دعبل وقصّة سدوم ينتميان إلى التّراث العربيّ، بينما تنتمي الأسطورة الأخيرة (عوليس وبنيلوب) إلى التّراث اليوناني.

---

1 – المصدر نفسه، ص 19.

2 – ينظر، د. مصطفى السعدي: البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر الحديث منشأة المعارف ط1 ص 139.

الفصل الثّاني

التّجربة الموضوعيّة

تمثّل التّجربة الموضوعة الشّعر الّذي ينقلنا من هموم الذّات الدّاخلية إلى هموم الخارج ممثلاً في الآخر فرداً وجماعة، وممثلاً في الواقع المادي والمعنوي، حيث تنتقل إلى علاقات متشابكة مع الإنسان والوجود والأشياء، ولا شكّ أنّ في ذلك إغناء للتّجربة الذّاتية، لأنّ في احتكاك الذّات مع العالم إغناء للموهبة، فالذّات مهما اتّسعت تجربتها وقدراتها، تظلّ في حاجة إلى ما يمدّها به العالم الخارجي لذلك فمن المهم أن نعرف إلى أيّ حدّ اغتنت تجربة أمل دنقل بعد أن اعتنى بالواقع والحياة العامّة وما الّذي أمدّته به الظّروف المحيطة سواء على المستوى الدّلالي أم مستوى البناء الفني.

في هذه التّجربة الموضوعيّة يتحوّل الشّاعر إلى الأسلوب الاستبدالي بدلاً من الأسلوب السّياقي البسيط، فتتنوّع الأدوات الفنّية، وتتكثّف الصّور ممّا يعمق الدّلالات، ويشحّن اللّغة والنصّ بظلال عديدة لا تكفي قراءة واحدة لاستيعابها وإذا كنّا في هذا الفصل سنضطر إلى نوع من التّفسير والشّرح خلال تناول النّصوص، فليس ذلك قصد إعطاء تفسير نهائي أو طرح الدّلالة النّهائية للنصّ بل لتقريب موضوع القصيدة، إذ يصعب كتابتها كلّها في بعض الأحيان، وذلك لطول بعضها من جهة، ولضيق المجال من جهة ثانية*.

وعلى الرّغم ممّا قد يكون في هذه الطريقة من ابتسار أو إجحاف، إلاّ أنّنا نجهد أن نتلافى هذا العيب ما أمكن تلافيه، "وعليه فإذا كانت البنيّة الكلّية للدّيوان أو لمجموعة الدّواوين تظهر في البنيّة الدّلالية لكلّ قصيدة، فإنّه يصحّ أن نركز على تحليل مقاطع معيّنة ترجع أهميّتها إلى كونها نقطة مركزية في

*– يحتم ذلك الاكتفاء أحياناً ببعض المقاطع الأساسية، وإيراد المعنى الأولى لبعض المقاطع باختصار، بينما توجب الرّغبة في الاطّلاع على النّصوص كاملة اللّجوء إلى دواوين الشّاعر أو إلى أعماله الكاملة الّتي نعتمد عليها هنا.

النصّ الشّعري أو هي محرق القصيدة حيث تختزل الرّؤية، ويتكثّف نظام العلاقات بين الشّاعر والمجتمع وبينه وبين الكون إلى أقصى درجة ممكنة"[1].

تساوق الماء والدّم:

يمثّل كلّ من رمز الماء ورمز الدّم النوّاة الّتي تتمحور حولها كلّ العناصر هنا والّتي تحكم البناء العام للنصّ وتؤسس دلالته الكلّية على أساس من الصّراع والتّحوّل بين هذين الرّمزين وتعدّد دلالالتهما المتدرّجة من البساطة إلى العمق والسّعة، وما يتولّد عن هذا من حركة وصراع على كلّ المستويات، على المزمور الخامس من ديوان **"العهد الآتي"** نجد هذا التساؤل:[2]

هَلْ المَاءْ يَغِيضُ الآَنَ فِي البِئْرِ؟
هَلْ المَاء يَفِيضُ الآَنَ فِي البِئْرِ؟
أمَاءٌ؟ أَمْ دَمٌ؟
هَذَا النَّدَى القَاتِلُ ذو الوَجْهَيْنْ

حيث تتّضح في هذا المقطع علاقة التّضاد بين الماء والدّم وبين يغيض/ يفيض وبين الندى/ القاتل، ولكنّه تضاد يظلّ محل تساؤل، فالموقف غير محدّد طالما ليس هنالك وجه بارز بالتّحديد، من هنا تظلّ العلاقة بين الرّمزين محل تجاذب وتنافر، يتبادلان الموقف ويتقاطعان، وقد يتّحدان، كما قد يلغى أحدهما الآخر خلال النصّ، ففي قصيدة (الموت في الفراش)[3] من ديوان **(تعليق على ما حدث)** نجد هذا الإقرار من الشّاعر:

الدّم قَبْلَ النَّوْم
نَلْبَسَهُ رِدَاءً

---

1 – د. اعتدال عثمان: "الشّعر والموت في زمن الاستلاب"، مجلة فصول، المجلد الرّابع، العدد الأوّل، 1983، ص 222.

2 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 257.

3 – المصدر نفسه، ص 212.

وَالدَّمَ صَارَ مَاءً

يُزاقُ كُلَّ يَـــوْمْ

ولكنّه في ديوان **(أقوال جديدة عن حرب البسوس)** يعود إلى التساؤل على لسان كليب، في وصيته إلى أخيه الزير سالم:

هَلْ يَصِيرُ دَمِي بَيْنَ عَيْنَيْكَ مَاءً؟

نعرف أنّ الماء أحد عناصر الكون الأربعة (الماء، النّار، التّراب، الهواء) وهو يعتبر أهمّها انطلاقًا من الآية الكريمة **"وَجَعَلْنَا مِنَ المَاءِ كُلَّ شيءٍ حَيٍّ"**[1]، أمّا في إطار الحضارة العربيّة منذ القديم فإنّ الماء اكتسب أهميّة كبيرة كما سبقت الإشارة "فالجزيرة العربيّة تعاني من شحة الماء، فليس ثمّة أنهار ولا سواق ولا بحيرات حلوة، وكان العمران أو الحلّ والتّرحل قرينًا بوجود الماء أو انعدامه فالماء مقدّس قداسة الحياة"[2]، السّعي وراء الماء من هذا المنطلق هو سعي وراء الحياة والفوز به فوز بها، ولكنّ ما جدوى (الماء والحياة) في ظلّ فقدان الحرّية والعدل، لاشكّ أنّ معنى الحياة يتحوّل في هذه الحالة من الماء إلى الدّم، و"الدّم والماء لهما دلالات إشارية بمعنى أبعد من الخواطر الأولية"[3] يصبح الماء هنا رمز المهانة قبل عبور الدّم، ويصبح الدّم طريقًا إلى الماء وإلى الحياة، في ظلّ الاستعباد تصبح الحرّية والحياة والماء أشياء متلازمة تكون بوجود الدّم ومنه تكتسب قيمتها، أمّا من دونه فهي وجه آخر للموت.

لنتذكّر في هذا الإطار العلاقة بين الدّم والحياة في الخرافات والأساطير والقصص الّتي احتوت على التّضحيات والقرابين: "فالمسيح بدمّه الخاصّ أحرز الخلاص الأبدي، بدخوله مرّة في المكان المقدس ... ومنذئذ بدا أنّ دمّ القربان

---

1 – سورة الأنبياء: آية 30.

2 – عبد الإله الصائغ: الزّمن عند الشّعراء العرب قبل الإسلام، ص 40-41.

3 – عبد الرحمن علي: "النّقد في رمزية السياق التّعبيري"، مجلة الأقلام، العدد العاشر، 1986 ص 96.

المصلوب يعتبر مقدساً محترماً.، ينظر إليه بعين الاعتبار، ورمزاً للتحرّر والانطلاق في الحياة"[1] وليس بالإمكان في مجالنا هذا أن نحصر تاريخ وأنواع هذه العلاقة بين الدّم والحياة، غير أنّه بوسعـــنا التّأكيد أنّ جلّ القرابين والأضحى كان يستهدف هذه العلاقة "فاستبدال الإنسان الضّحيّة بحيوان عملية انتقال وتحوّل سهل، لأنّ الحيوانات كما نظن تسهم وتشارك في نفس الدّم الباعث للحياة"[2].

الماء يبعث الحياة في ظلّ الحريّة، والدّم يبعث الحياة في ظلّ الاستعباد أمّا إذا اختلت العلاقة فلا معنى لكليهما، لا معنى للماء في ظلّ العبودية، ولا معنى للدّم فى ظلّ الحريّة، هكذا تنشأ علاقة الجذب والطرد. ويعبّر عن هذه الدّلالة الإصحاح الثّالث والخامس من (العهد الآتي):

قلت: فَلَيَذُبِ النَّهْرُ في البَحْرِ، وَالبَحْرُ فِي السُّحْبِ
وَالسَّحْبُ فِي الجَدْبِ، وَالجَدْبُ فِي الخصْبِ، يُنْبِتُ
خُبْزًا لِيسْنِدَ قَلْبَ الجِياعِ، وَعُشْبًا لِمَاشِيَةِ
الأَرْضِ، ظِلاً لِمَنْ يَتَغَرَّبُ فِي صَحْرَاءِ الشَّجَنْ
وَرَأَيْتُ ابْنَ آدَمَ – يَنْصِبُ اسوَارَهُ حَوْلَ مَزْرَعَةِ
اللّه، يَبْتَاعُ مَنْ حَوْلَه حَرَسًا، وَيَبِيعُ لاِخْوَتِهِ
الخُبْزَ وَالمَاءَ، يَحْتَلِبُ البَقَرَاتِ العِجَافَ لِتُعطِي اللَّبَـــــن
قلْتُ فَلْيَكُنْ الحُبّ فِي الأَرْضِ ، لَكِنَّهُ لَمْ يَكُن
أَصْبَحَ الحُبُّ مُلْكًا لمَنْ يَمْلِكُونَ الثَّمَنْ
. . . .

1 – حسين حسن التميمي: تطلّعات الإنسان الأولى في الفن والحياة، الدار القومية للكتاب العربي، ط1، 1980، ص 86.

2 – المرجع نفسه، ص 85.

وَرَأَى الرَّبُّ ذَلِكَ غيرَ حَسَنْ![1]

في هذا المقطع يتماثل تركيب العبارات مع دورة الماء، الّذي يتماثل بدره مع دورة الحياة حيث يؤدى كل شيء إلى نتيجة، ويقود كل ذلك إلى نتيجة واضحة وهي (ينبت خبزا ليسند قلب الجيّاع)، لكنّ هناك تعارضاً بين ما ينبغي أن يكون وما هو كائن بين (قلت) و(رأىت)، بين الإنسان وإخوته، هناك من احتكر النّتيجة وهي الخبز والماء بقوّة السّلاح وأبطل تحقُّق القول، لذلك يأتي الاستدراك في: (قلت فليكن الحبّ في الأرض لكنّه لم يكن) فالأمر هنا يبطله الواقع، والنّتيجة هي: (ورأى الرّبّ ذلك غير حسن). بعد ذلك يأمر الرّبّ بالعدل فلا يكون، وبالعقل فلا يكون، فيأتي الأمر القاطع والبديل الحقيقيّ[2].

قُلْتُ: فَلْتَكُنْ الرِّيحُ وَالدَّمُ .. تَقْتَلِعُ الرِّيحُ هَسهَسَةَ
الورَقِ الذَّابِلِ الْمُتَشَبِّث، يَنْدَلِعُ الدَّمُ حَتَّى
الجُذُورِ فَيُزْهِرُهَا وَيُطَهِّرُهَا، ثُمَّ يَصْعَدُ فِي
السُّوقِ .. والورَقِ المُتَشَابِك. والثَّمرِ المُتَدَلِي
فَيَعْصِرُهُ العَاصِرُونَ نَبِيذاً يُزَغرِدُ فِي كُلِّ دنْ
قُلْتُ : فَلْيَكُنِ الدَّمُ نَهْراً مِنَ الشَّهْدِ يَنْسَابُ تَحْتَ فَرَادِيسْ عَدَنْ

يأتي التّكرار في الإصحاحين ليرسم العلاقة بينهما، الإصحاح الّذي يشمل الماء والإصحاح الّذي يدعو إلى الدّم، يدعم ذلك أحرف العطف الّتي تربط بىن توالي الأفعال، وتأتي كل حركة نتيجة لسابقتها بتكرار حرف العطف (الفاء) كما في (يندلع الدّم حتى الجذور فيزهرها ويطهرها .. ثمّ يصعد .. فيعصره العاصرون ... الخ)، يعضد كل ذلك أسلوب التّدوير* حيث تتوالى حركات المتدارك متشابهة تقريباً، والّتي يتولّد منها ومن الأصوات المصاحبة

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 226.

2 – نفسه، ص 228.

*– التّدوير: ونعني به اشتراك السّطر الشّعري مع السّطر الّذي يليه في تفعيلة واحدة.

إيقاع متردّد يحكي إيقاع الماء وتردّد الدّم، كما في تكرار حرفي الحاء والباء في الإصحاح الثّالث.

إبتداء من أوّل قصيدة في هذه التّجربة الموضوعيّة، وهي قصيدة **(بكائية ليلية)**[1] من ديوان "زرقاء اليمامة" تظهر العلاقة حيث لا طريق إلى الماء والحياة إلاّ عبر الدّم:

لِلْوَهْلَةِ الأُولَى
قَرَأْتُ فِي عَيْنَيْهِ يَوْمَهُ الّذِي يَمُوتُ فِيهْ
رَأَيْتَهُ فِي صَحْرَاءِ "النَّقَبِ" مَقْتُـولاً ..
مُنْكَفِئًا .. يَغْرِزُ فِيهَا شَفَتَيه
وَهِي لاَ تَرُدُّ قُبْلَةً .. لِفِيه !

الكلام هنا عن الشّهيد الفلسطيني (مازن جودت أبو غزالة) وهو الشّهيد الّذي يمثّل الجماعة وضمنها المتكلّم، أي أنّ ضمير الغائب هنا لا يمثّل فرداً قدر ما يمثل الكلّ، لأنّه يحمل قضية كبرى هي قضية موت أو حياة الجميع، قضية الوطن:

وَكَانَ يَبْكِي وَطَنًّا .. وكُنتُ أَبْكِي وَطَنَا
نَبْكِي إِلَى أَنْ تَنضُبَ الأَشْعَـارْ

تتجلى الرّؤيا لدى الشّاعر عبر فعل (قرأت) و(رأيت) وتتجلى عند الشّهيد في تكملة العبارة (في عينيه يومه) وكلّها تحمل دلالة الإصرار والعزم على السّعي وراء حياة حقة، إصرار يقود حتماً إلى الموت ما دامت الحياة هذه ليست متوفّرة وصحيح أن استشهاد الفرد لم يحقّق المطلوب، إذ إنّ الصّحراء لا ترد قبلة لفيه ولكنّه حتماً يقود إلى حياة الجماعة والّتي بدونها لا معنى لحياة الفرد،

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 70.

فليس هناك خيار أمّا يعبّر عن ذلك مقطع من قصيدة **(الموت في الفراش)** من ديوان "تعليق على ما حدث".

نَقْتُلُ أَوْ نُقْتَلْ
هَذَا الخيَارُ الصَّعْبْ
وشَلَنَا بِالرُّعبْ
تَرَدَّدُ العُزَّل1

الدّم والماء من هذا المنطلق ليسا رمزين لحركة الحياة في أبسط صوّرها وتجليّاتها فحسب، بل يتعديان ذلك إلى الحياة في مفهومها العام، ولا يقتصران على حياة الفرد فقط إنّما يعادلان حياة الجماعة الّتي هي هنا الأمّة العربيّة والوطن السليب، وحياة الجماعة أو موتها هما الدّلالتان الشّاملتان اللّتان تستوعبان النصّ وتحكمان بناءه وتسيران حركته.

في قصيدة **(كلمات سبارتكوس الأخيرة)**2 يلبس الشّاعر قناع3 سبارتكوس العبد الّذي ثار على النّظام الاقطاعي الرّوماني في القرن الأوّل قبل الميلاد وشنق نتيجة لذلك، ففي (المرج الأوّل) من القصيدة:

المَجْدُ لِلْشَّيْطَانِ .. مَعْبُودِ الرِّيَاحْ
مَنْ قَالَ "لا" فِي وَجْهِ مَنْ قَالُوا نَعَمْ
مَنْ عَلَّمَ الإِنْسَانَ تَمْزِيقَ العَدَمْ
مَنْ قَالَ "لا" فَلَمْ يَمُتْ
وَظَلَّ رُوحًا أَبَدِيَةَ الأَلَمْ

---

1 – المصدر نفسه، ص 211.

2 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 73.

3 – القناع وسيلة فنّيّة يستعمل فيها الشّاعر شخصية تاريخية مثلاً يتكلّم بلسانه كأنّما يرتديها، ولمزيد من الاطلاع على أسلوب القناع ينظر: علي حداد: أثر التّراث في الشّعر العراقي الحديث، ص 146.

مع عكس مدلول القصّة الأصلية للشيطان – إذ ليس مطلوباً في الفنّ الصّدق بالمعنى المعروف الّذي يعني التّطابق مع الحقيقة – يصبح رفض الشيطان معادِلاً للثّورة، فالرّفض في زمن الخنوع هو المهم لا الشيطان ذاته طبعًا، وفي ظلّ هذا الفهم يتقاطع الموت والحياة، يتبادلان المدلول فلا يصبح لكلّ منهما مدلوله الشّائع ففي المزج الثّاني يأتي الكلام على لسان سبارتكوس القناع موجهاً إلى الجماعة:

لاَ تَخْجلُوا .. ولْتَرفَعُوا عيونَكُمْ إليّ
لأَنَّكُمْ مُعَلَّقُونَ جَانِبِي .. عَلَى مَشَانِقِ القَيْصَرْ
فَلْتَرفَعُوا عُيونكُمْ إِلَيّ
لَرُبَّمَا .. إِذَا التَّقَتْ عُيُونُكُمْ بِالمَوْتِ فِي عَيْنِي
يَبْتَسِمُ الفَنَاءُ دَاخِلِي .. لأَنَّكُمْ رَفَعتُمْ رَأْسَكُمْ .. مَرَّه!

الأحياء معلّقون أيضاً إلى جانب سبارتكوس لأنّهم قالوا نعم، وهو حيّ بالرّغم من شنقه، لكنّها أيضاً حياة ناقصة لأنّها تحتاج إلى حياة الجماعة لذلك فإنّ رفعهم عيونهم يجعل الفناء في داخله يبتسم، حياته وموته إذن معلقات على حياة الجماعة أو موتها، أمّا فيما عدا ذلك فالموت والحياة سيان:

وَالبَحْرُ كَالصَّحْرَاءِ لاَ يَرْوِي العَطَشْ
لأَنَّ مَنْ يَقُولُ "لا" لاَ يَرْتَوِي إِلَّا مِنَ الدُّمُوعْ

تتغيّر وظيفة الماء تبعًا لذلك فهو (لا يروي)، وكما تصبح الحياة موتاً يصبح البحر كالصّحراء، ويتمّ تبادل المواقع في كلّ شيء تبعًا لذلك ممّا يستدعي (المفارقة السّاخرة) تعبيراً عن هذه التّناقضات في نفس المزج وهي موجّهة إلى الجماعة تطالبهم بالخضوع ما داموا يرون فيه حياة، ليس هذا فحسب، بل يطلب منهم سبارتكوس أن يعلّموا ابنه الانحناء ما داموا يستمرئونه ويخجلون من رؤيته هو مشنوقًا. واستمراراً في نفس أسلوب المفارقة السّاخرة ينقل الحديث من الجماعة ليوجّهه إلى قيصر الّذي شنقه ليمنحه بذلك الحياة:

إنْ يَسْأَلُوكَ مَرَةً عَنْ دَمِي الشَّهِيدْ
وَهَلْ تَرَى مَنَحْتَنِي (الوُجُودَ) كَيْ تَسْلِبَنِي (الوُجُودْ)
فَقُلْ لَهُمْ: قَدْ مَاتَ .. غَيْرَ حَاقِدٍ عَلَيْ
وَهذه الكَأْسُ – الّتِي كَانَتْ عِظَامُهَا جُمْجُمَتَهُ –
وَثِيقَةُ الغُفْرَانِ لِي.

وفي المزج الرّابع يعود الكلام موجّهًا إلى الجماعة بنفس أسلوب المفارقة مؤكّدًا على حقيقة أنّه لا أمل في حياة مع الاستعباد، لا حياة أيضًا في الفردانية ما لم تتحرّك الجماعة:

لا تَحْلُمُوا بِعَالَمٍ سَعِيدْ..
فَخَلْفَ كُلِّ قَيْصَرٍ يَمُوتُ: قَيْصَرٌ جَدِيدْ
وَإِنْ رَأَيْتُم فِي الطَّرِيقِ "هَانِيبَالْ"
فَاخْبِرُوهُ أَنَّنِي انْتَظَرتهُ مَدَى عَلَى أَبْوَابِ "رُومَا" الْمُجْهَدَه
وَانْتَظَرْت شيُوخُ رُومَا – تَحْتَ قَوسِ النَّصْرِ– قَاهِرَ الْأَبْطَالْ
وَنِسْوَةُ الرُّومَانِ بَيْنَ الزِّينَةِ المُعَرْبِدَةِ
ظَلَلْنَ يَنْتَظِرْنَ مَقْدَمَ الجُنُودْ
ذَوِي الرُؤُوسْ الأَطْلَسِيةِ الْمُجَعَّدَهْ
لَكِنَّ "هَانِيبَالَ" مَا جَاءَتْ جُنُودُ، المُجَنَّدَهْ.

إذن فالثّائر ينتظر عَونًا، ليكون لموته معنى أو بعبارة أخرى ليكون موته حياة، أمّا والعون لم يأت فإنّ ذلك معناه الموت:

وَأَنَّنِي انْتَظَرْتُهُ حَتَّى انْتَهَيْتُ فِي حبَالِ المَوْتْ.

علاقة الدّم بالماء إذن هي المعادل لعلاقة الموت والحياة[1]، وتتمثّل هذه العلاقة في أنّ أحدهما وسيلة للآخر، وهذ حقيقة نلمسها. اليمامة من ديوان (أقوال جديدة عن حرب الباسوس):[2]

دَمُهُ يَتَرَسَّبُ شَيْئًا فَشَيْئًا
وَيَخْضَرُّ شَيْئًا فشيئًا
فَتَطْلَعِ مِنْ كُلِّ بُقْعَةِ دَمٍ: فَمٌ قُرْمُزِيٌ
وَزَهْرَةُ شرٌ

ونلمس ذلك في قولها أيضا:

أبِي ظَامِئٌ يا رِجَالْ
أَرِيقُوا لَهُ الدَّمَ كَيْ يَرْتَوِي
وَصُبُّوا لَهُ جُرْعَةً جُرْعَةً فِي الْفُؤَادِ الَّذي يَكْتَوِي
عَسَى دَمُهُ الْمُتَرَسِّبُ بَيْنَ عُرُوقِ النَّبَاتَاتِ
بَيْنِ الرِّمَالِ
يَعُودَ لَهُ قُطْرَةً قُطْرَةً
فَيَعُودُ لَهُ الزَّمَنُ المُنْطَوِي

وفي قصيدة (أشياء تحدث في اللّيل) نجد هذه الصّورة:

دَمُ القَتِيلِ أَحْمَرُ اللَّوْنِ
دَمْ القَتِيلِ أَخْضَرُ الشُّعَاعُ
خَيْطُ عَلَيْهِ تَنْشُرُ الدُّمُوعُ .. كَي تَجِّفَ فِي أَشِعَّة الصُّبْحِ[3]

---

1 – من أجل مزيد من الاطلاع على رمز الماء، ينظر: د. مصطفى ناصف: نظرية المعنى دار الأندلس، بيروت، ص 133.

2 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 288.

3 – م ، نفسه، 288.

الخضرة رمز اليناعة والخصب رمز الحياة، والدّم الأخضر باعث لها، هذه هي القاعدة، ولكنّ ليس معنى ذلك أنّها حتميّة، إذ هناك فى الأغلب ما يحوّل دون أن تكتمل العلاقة. حوائل متعدّدة ومتنوّعة الدّم أن يحقّق نتائجه، إنّها علاقات بديلة يطرحها الواقع بكلّ تناقضاته وهي الدّلالة الكلّية الّتي تدور حولها التّجربة الموضوعيّة، إنّها بمثابة تقص لهذه الحوائل والتناقضات الّتي تصنع علاقات الواقع، وبالتّالي تسهّم في بناء النصّ خلال تقصيها.

حوائل دون أن يثمر الدّم:

من بين ما يمنع الدّم أن يثمر فيفتح طريقًا للحياة ولتحرير الأرض **الصمتُ**. صمت المحكوم إزاء الحاكم، وصمت الأخير إزاء العدوّ، ففي قصيدة (الأرض والجرح الّذي لا ينفتح)[1]، نجد أنّه بالرّغم من دفع ضريبة الدّم، إلا أنّ الهدف لا يتحقّق وهي الدّلالة الّتي نلمسها ابتداءً من العنوان وكما هو واضح في قوله:

الأَرْضُ مَا زَالَتْ بِأُذْنَيْهَا دَمٌ مِنْ قَرْطِهَا المَنْزُوعْ
قَهْقَهَةُ اللَّصُوصِ تَسُوقُ هَودَجهَا .. وَتَتْرُكُهَا بِلَا زَادٍ
تَشُدُّ أَصَابَعِ العَطَشِ الْمُمِيتِ عَلَى الرّمَالْ
تَضِيعُ صَرْخَتُهَا بِحَمْحَمَةِ الخُيُولْ
الأَرْضُ مُلْقَاةٌ عَلَى الصَّحْرَاءِ .. ظَامِئَةً.
وَتُلْقِي الدَّلْوَ مَرَّاتٍ .. وَتُخْرِجُهُ بِلاَ مَاءٍ!
وَتُزْحِفُ فِي لَهِيبِ القَيْظِ..
تَسْأَلُ عَنْ عُذُوبَةِ نَهْرِهَا...
والنَّهْرُ سَمَّمَهُ المَغُولْ

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 79.

تأتي الأرض مبتدأ هنا والخبر جملة إسمية ودلالة ذلك أنّ الذّنب ليس الأرض–الوطن– وتأتي تاء التّأنيث لتؤكّد حضور الأرض مع أنّه بالإمكان القول "الأرض ما زال بأذنيها دمّ"، أي أنّ الأرض فعلت كلّ ما بوسعها، يؤكّد ذلك أيضاً فعل (مازالت) الّذي يوحي باستمرارية الفعل من جانب الأرض دون جدوى حيث تلقي الدّلو مرّات وتخرجه بلا ماء، أنّها تبذل الدّم والجهد وتفشل وتبرير الفشل في المقطع التالي:

مَنْ أَنْتَ يَا حَارِسْ
إِنِّي أَنَا الحَجَّاجْ
عَصَّبَنِي بِالتَّاجْ
تَشْرِينهَا القَارِسْ

السبب داخلي إذن، ويتمثّل في حارس الأرض الحاكم – الحجاج– الّذي اغتنم فرصة الفترة العصيبة ليشدّ القيد ويتوّج نفسه، ولنلاحظ فعل (عصّبني) دلالة على حيلولة التّاج دون الرؤية، لا يكتفي الحكّام بذلك، بل أنّهم يرسلون الأرض في بساط النفط لقيصر هديّة لعبدة النّار، تمتهن الرّقص والدّعارة وتعاني من الذلّ:

وَصَارِتْ حَامِلاً فِي عَامِهَا الْأَلْفِيِّ مِنْ أَلْفَيْنِ مِنْ عُشَّاقِهَا
لاَ النَّيْلَ يَغْسِلُ عَارَهَا القَاسِي ... ولَا مَاءُ الْفُرَاتْ
حَتَّى لُزُوجَةُ نَهرِهَا الدَّمَوِي
وَالأَمَوِيُ يُقْعِي فِي طَرِيقِ النَّبْعِ:
"دُونَ المَاءِ رَأْسُكَ يَا حُسَينْ .."

ليس ينفع الماء في أن يغسل عار الأرض، ولا ينفع حتى نهر الدّم الّذي يوصف هنا باللّزوجة أيّ قابلية الجريان، لأنّ الّذي يمنع هذه الفاعلية عدوّ داخلي هو الأمويّ فهو (يُقعي فى طريق النبع)، ولا يفوتنا أنّ هذا يحدث في عامها الألفي، فلا الحجاج حجاج، ولا الحسين هو الحسين نفسه، إنّها شخصيات

تتناسل، وكلّ الّذي يحدث إنّما يحدث بعد ألف عام، ولا زال الأمويّ المعادل للسّلطة يطلب مزيداً من ضريبة الدّم ولكنّهم– والضمير الّذي يعود على الجماعة يأتي هنا دون ربط ومباشرة بعد الأمويّ دلالة على تعدّد العدوّ – لا يكتفون بل هم يتملّكون ويضاجعون أرامل الشّهداء ويفعلون كلّ موبقة لأنّ الحقّ مات:

هَلْ ثَبَّتَ الثّقفيُّ
قَنَاعَهُ المَهْزُوزْ؟
فَقَدْ مَضَى تَمُّوز
بِوَجْهِ العَرَبِيّ

الحاكم – الثقفيّ إذن يختفي وراء القناع، ولكنّه قناع مهزوز يكشف عمّن وراءه، وعلى المختفي إذا أراد أن يبقى كذلك، أن يثبته لأنّ الزّمن الّذي يخفيه قد ولّى. يسمح المتكلّم لنفسه في هذه القصيدة بتغيير الموقع فمن راو غائب يصف حركة الأرض إلى سائل حاضر، ثمّ هو يجيب بدل المسؤول ليعود ثانية إلى مكان الرّاوي الغائب، ومن نفس المكان يعود ليطرح السؤال لكنّ المسؤول هنا غائب. أمّا في المقطع الّذي يلي ما سبق فينتقل الكلام من الرّاوي الحاضر إلى المخاطبة (الأرض) في قوله: "أحببت فيك المجد والشّعراء". لكنّ هناك من يقف في طريق هذا الحبّ الّذي سرواله من عنكبوت الوهم، لأنّه يمشي في مدائنها المليئة بالذّباب يسقي القلوب عصارة الخدر المنمّق، تعضده الطواويس الّتي نزعت تقاويم الحوائط، أوقفت ساعاتها، فلم تعدّ تعرف الزّمن. وهنا تختلط الحوادث والتّواريخ والشّخصيات: فالطواويس تجشأت بموائد السّفراء، وهي تنتظر النياشين من السّلطان يسخو بها على أكابر الآغوات، وبعدها مباشرة ينتقل القول من الوصف إلى الحوار مع السّماء سائلاً: كيف تهوى كل عام نجمة عربيّة داخلة برج البرامك، وما تزال مواعظ الخصيان باسم الجالسين

على الحراب، وابن سلول* بوجه قزحي يسري بالوقيعة – تختلط الأزمنة: زمن الخلفاء الرّاشدين بزمن العثمانيين بزمن العباسيين وزمن المماليك دون ترتيب بالمنطق الخارجي، وفي كلّ التّاريخ كان العدوّ واحداً متكاثراً أنّه عدوّ الشّعب. لذلك فلا نفعَ ما دام هذا العدوّ قابعاً فِي الطّريق:

هَلْ يُصلِحُ العَطّارُ مَا أَفَسَدَ النّفْطُ؟

في القصيدة التّالية (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)1 يستمر التّعبير في نفس الإطار عن العدوّ الدّاخلي الّذي يمنع الدّم من أن يأتي ثماره، ولكنّ بأسلوب مختلف حيث يستغل الشّاعر عادة التّنجيم القديمة في طرح هذه الدّلالة وذلك بتوظيف أسطورة زرقاء اليمامة مكان العرّافة، فقد عُرفت بحدّة بصرها، إلاّ أنّ اللّجوء إليها في القصيدة يحدث بعد أن تقع الواقعة وليس قبلها، بعبارة أخرى هو هنا بمثابة اعتراف، وفي نفس الوقت محاولة للتعرّف في شكل تساؤلات:2

أَيَّتُهَا العرّافة المُقَدَّسَهْ..
جِئْتُ إِلَيْكِ .. مُثْخَنًا بِالطَّعَنَاتِ وَالدَّمَاءْ
أَزْحَفُ فِي مَعَاطِفِ القَتْلَى، وَفَوْقَ الجُثَثِ المُكَدَّسَة
مُنْكَسِرَ السّيْفِ، مُعَفَّرَ الجَبِينِ وَالأَعْضَاءَ
أَسْأَلُ يَـــــا زَرْقَاءْ
عَنْ فَمِكَ اليَاقُوتِ عَنْ نبوّة العَذْرَاء
عَنْ سَاعِدِي المَقْطُوعِ .. وَهوَ مَا يَزَالُ مُمسِكًا بِالرَّايَةِ المُنَكَّسَهْ

---

*– أُبيّ بن سلول: رأس المنافقين الّذين شنّ حرباً خفيّة مع المشتركين ضدّ المسلمين بعد الهجرة.

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 83.

2 – ينظر د. سعيد الورقي: لغة الشّعر العربيّ الحديث، دار المعارف، ط2، 1983، ص 281.

عَنْ صُوَرِ الأَطْفَالِ فِي الخَوْذَاتِ . . مُلْقَاةً عَلَى الصَّحْرَاءْ
عَنْ جَارِيَ الّذِي يَهُمُّ بِارْتِشَافِ المَاءَ
فَيَثْقُبُ الرَّصَاصُ رَأْسَهُ .. فِي لَحْظَةِ المُلاَمَسَهْ!
عَنْ الفَمْ المَحْشُوِ بِالرِّمَالِ وَالدِّمَاءْ!!

تتكرّر دلالة أن المقاتل بذل فوق المستطاع في الصّورة الأولى بواسطة الجمل الحالية: (مشخنا بالطعنات والدّماء، أرجف في معاطف القتلى .. الخ) حيث الجمع في (معاطف القتلى) يوحي هنا بفداحة الضريبة ولكن بلا جدوى لذلك تتوالى الأسئلة فيتكرّر حرف الجرّ (عن) ثماني مرّات، دلالة على التعجّب والضّيق الشّديد من تناقض التّضحية مع النّتيجة.

من صفة النبؤة هذه مفارقتان أنّها بعديّة، أي أنّها تقرير حال وليست تكهنًا بما سيكون كما ذكرنا، ثمّ هي تصدر عن طالب النبوة لا عن العرّافة الّتي ظلّت صامتة:

تَكَلَّمِي أَيّتُهَا النَّبِيَةُ الْمُقَدَّسَهْ
تَكَلَّمِي بِاللَّهِ .. بِاللَّعْنَةِ .. بِالشَّيْطَانْ

يحدث هنا تبادل في الوظيفة فاعتراف طالب النبؤة هو بمثابة مواجهة للذّات كأنّما العرّافة وجه آخر للأنا، فبعد استعراض شريط المهانة والمذلّة يأتي إقرار "بأنّه لا مفرّ من هذه المواجهة، فلاشيء يخفي العيب لا اللّيل ولا الاختباء في الصحيفة ولا الاحتماء بسحب الدّخان، بل إنّ الواقع أيضًا يدفع إلى التّذكير بهذه الحقيقة. فحينما تقفز طفلة حول الشّاعر تُذكِّرُهُ بأبيها الشّهيد، وقد جعل الشّاعر الذكرى محصورة بين قوسين وكأنّها تحاصره:

... تَقْفِزُ حَوْلِي طِفْلَةٌ وَاسِعَةُ العَيْنَيْنِ .. عَذْبَةُ المُشَاكَسَهْ
(– كَانَ يَقُصُّ عَنْكَ يَا صَغِيرَتِي .. وَنَحْنُ فِي الخَنَادِقْ
فَنَفْتَحُ الأَزْرَارِ فِي سُتْرَاتِنَا .. وَنُسنَدُ البَنَادِقْ
وَحِينَ مَاتَ عَطَشًا فِي الصَّحْرَاءِ المُشْمِسَهْ

رَطَبَ بِاسْمِكِ الشَّفَاه اليَابِسَة

وارْتَخَتْ العَيْنَانْ!)

فَأَيْنَ أُخْفِي وَجْهِي المُتَّهَمَ المُدَانْ؟

في هذا المقطع تَذَكُّرٌ لِحادثة، ولكن فيها أيضًا تذكيرًا بأنّ ذلك حدث خلال القتال (في الخنادق) إضافة إلى عبارة (نسند البنادق) أي أنّ المقاتل أدى ما عليه، وهنا تكرار لهذه الحقيقة، فمن خلال التّداعي يتمّ أيضًا الإقرار بأنّ الخطأ ليس في المقاتل، لكن التّساؤل الّذي لا جواب عليه لماذا إخفاء الحقيقة؟

أَيَّتُهَا النَبِيَةُ المُقَدَّسَهْ

لاَ تَسْكُتِي .. فَقَدْ سَكَتْ سَنَةً فَسَنَةً..

لِكَيْ أَنَالَ فَضْلَةَ الأَمَانِ

قِيلَ لِي "اخْرَسْ ..."

فَخَرِسْتُ .. وَعَمِيتُ .. وائْتَمَمْتُ بِالخِصْيَانْ!

ظَلَلْتُ فِي عَبِيدِ (عَبْسٍ) أَحْرُسُ القُطْعَانْ

أَجْتَزٌّ صُوفَهَا

أَرُدٌّ نَوْقَهَا ..

أَنَامُ فِي حَظَائِرِ النِّسْيَانْ

طَعَامِي: الكِسْرَةُ.. والمَاءُ .. وَبَعْضُ التَّمَرَاتِ اليَابِسَهْ

وَهَا أَنَا فِي سَاعة الطِّعَانْ

سَاعَةَ أَنْ تَخَاذَلَ الكُمَاةُ .. والرٌّمَاةُ ... والفُرْسَانْ

دُعِيتْ لِلْمَيْدَانْ!

كما سبق القول فإنّ العرّافة هي الوجه الآخر من الذّات يوحي بذلك التقابل بين لا تسكتي/ فقد سكت، ومن صفات المتكلّم (عميت) وهي نفس صفة (زرقاء اليمامة) الّتي سمل العدوّ عينيها. يختلط أيضا زمن المتكلّم بزمن العرّافة بزمن عنترة، يصبح الزّمن صفحة مكرّرة، فيها من يصدر الأمـــــر فيها العبد الّذي

يتلقاه، لكنّ الغريب أن يدّعي العبد إلى القتال ولم يدع إلى المجالسة، هو الّذي ظلّ مهملاً في حظائر النّسيان يقوم بكل الأعمال ولا ينال نتائجها. وبالرّغم من ذلك فهو لا يتوانى، إنّه يُقدّم على القتال ولكن أيضاً بدون نتيجة لذلك يلحّ التّساؤل:

فَهَا أَنَا عَلَى التُّرَابِ سَائِلُ دَمِي
وَهْوَ ظَمِئٌ يَطْلُبُ المَزِيدَا
أُسَائِلُ الصَّمْتَ الّذِي يَخْنُقُنِي
"مَا لِلْجِمَالِ مَشْيُهَا وَئِيداً؟!
أَجَنْدَلاً يَحْمِلْنَ أَمْ حَدِيداً..؟!

يدخل هنا أيضاً زمن زنوبيا ملكة تدمّر بتوظيف أسطورتها من خلال بيتها الشّهير، والبيت هنا يحمل دلالة الجهد الّذي لا يؤتي ثماره وعدم التقدّم في إحراز النّتيجة.

المفارقة التّالية هي أنّ طالب النبؤة بعد الإلحاح على العرّافة أن تتكلّم يعود إلى التساؤل:

أَيَّتُهَا العَرَّافَة المُقَدَّسَة
مَاذَا تُفِيدُ الكَلِمَاتُ البَائِسَة؟

هذه المفارقة توحي بدرجة كبيرة من الصّراع في الذّات، إذ تُفيد النبؤة بعد الهزيمة، ولم يُعمل بها قبل الهزيمة، لا فائدة أيضاً من مواجهة الذّات ما دام الأمر ليس بيد المقاتل، فيسألها عن جدوى الكلام بعد أن كان يطالبها به:

قُلْت لَهُمْ مَا قُلْتِ عَنْ قَوَافِلِ الغُبَارْ ..
فَاتَّهَمُوا عَيْنَيْكِ، يا زَرْقَاءُ، بالبوار!
قُلْتُ لَهُمْ ما قُلْتِ عَنْ مَسِيرَةَ الأَشْجَارْ..
فَاسْتَضْحَكُوا مِنْ وَهْمِكِ الثَّرْثَارْ!
وَحِينَ فُوجِئُوا بِحَدِّ السَّيْفِ: قَايَضُوا بِنَا..

والْتَمَسُوا النَّجَاةَ وَالفِرَارْ!
وَنَحْنُ جَرْحَى القَلْبِ
جَرْحَى الرُّوحِ والفَمِ
لَمْ يَبْقَ إلاَّ المَوْتُ
وَالحُطَامُ ..
والدَّمَارْ..

لا يبذل الحكّام جهداً في محاولة تصديق التّحذير، لأنّهم في كلّ الأحوال ليسوا من يدفع ضريبة الغفلة، ولنلاحظ صيغة فعل (فاستضحكوا)، إنّها محاولة للضّحك، إذ ليس في التّحذير ما يضحك. هنا معادلة من طرفين، طرف لا يهتمّ يستهزئ، وحين يُفاجأ يقايِض بالجنود، وطرف لا يشارك في الرّأي، يقايَض به فجأة ولكنّه يظلّ صامتاً، لذلك لابدّ من المواجهة بين الشقّين بالاعتراف، وهو مالم يحدث وعليه تنتهي القصيدة بتكرار، وأنت يا زرقاء وحيدة عمياء. الصّمت سواء عند الحاكم أم المحكوم يحوّل دون تحقق النّتيجة، إنّه من جانب الأوّل يحمل دلالة التّجاهل واللاّمبالاة، ومن جانب الثّاني يحمل دلالة الخوف من المواجهة، وكما تتقطّع العلاقة بين النّاس والحياة، كذلك تتقطع بين الحاكم والمحكوم، فلا يبالي الأوّل بالضريبة الّتي يدفعها الأخير دون جدوى، ولا يفعل شيئًا لتغيير هذا التناقض، بل لا يكتفي بذلك، إنّما يبذل كل شيء لإخفاء الحقيقة: في قصيدة (بكائية لصقر قريش)[1] تتّضح لنا هذه الحقيقة حيث يقول في الحوار التّالي:

– اسْقِني ..
لاَ يَرْفَعُ الجُنْدُ سِوَى كُوبِ دَمٍ .. مَا زَالَ يَسْفَحُ!
– اِسْقِينِي..

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 343.

- هَاكَ الشَّرَابَ النبَوِيَ..

اشْربه عَذابًا وَقُرَاحَا

مِثْلَمَا يَشْرَبُهَ البَاكُونَ..

والمَاشُونَ فِي أُنْشُودَةِ الفَقْرَ المُسَلَّحْ!

- "اسقْيني.."

لاَ يَرْفَعُ الجُنْدُ سِوَى كُوبِ دَمٍ مَا زَالَ يَسْفَحْ!

بَيْنَمَا "السَّادَةُ" في بَوَّابَةِ الصَّمْتِ المُمَلَّحْ

يَتَلَقَّوْنَ الرِّيَاحَا

لِيَلُفُّوهَا بِأَطْرَافِ العَبَاءَاتْ

يَدُقُّوا في ذِرَاعَيْهَا المَسَامِيرْ..

يطلب الصّقر ماء فيُسقى دماً، ويأتي فعل (ما زال) ليوحي باستمرارية جهد الجنود دون أن يتوفّر الماء، ولكنّ الدّم يظلّ من نصيب الباكين والماشين في أنشودة الفقر، أمّا السّادة فيلتزمون الصّمت غير العادي، إنّه صمت مملّح، تعبيراً عن محاولة إخفاء طعمه، وهم يلفون الثّورة بعباءاتهم ويصلبونها فضلاً عن ذلك. من هنا يأتى الذلّ والموت، ما دام هناك من يضحي، وهناك من يطمس التّضحية ويسهّل للعدوّ:

وَقَفَ الأَغْرَابُ فِي بَوَّابَةِ الصَّمْتِ المُمَلَّحْ

يُشْهِرُونَ الصَلَفَ الأَسْوَدَ فِي الوَجْهِ سِلاَحا

ففي نفس بوابة الصّمت الّتي وقف فيها (السّادة) وقف الأغراب الّذين لا حاجة بهم لأن يشهروا السّلاح، إنّهم يشهرون الصلف الأسود في الوجه بدلاً منه، ونفس الدّلالة الأولى نجدها في قصيدة (إلى محمود حسن اسماعيل في ذكراه)[1].

---

1 - أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 349.

وَاحِدٌ مِنْ جُنُودِكَ – يَا أَيُّهَا الشِّعْرُ–
هَلْ يَصِلُ الصَّوْتُ؟
(وَالرِّيحُ مَشْدُودَةٌ بِالمَسَامِيرِ!)
هَلْ يَصِلُ الصَّوْتُ؟
(وَالعَصَافِيرُ مَرْصُودَةٌ بِالنَّوَاطِيرِ!
هَلْ يَصِلُ الصَّوْتُ
أَمْ يَصِلُ المَوتُ.

بدلاً من المقاتل بالسّلاح يأتى المقاتل بالكلمة (يا أيّها الشّعر) ولكنّ صوته أيضًا لا يصل، فثورة السّلاح وثورة الكلمة سواء في عين الحاكم، لذلك ينصبّ لها المشانق ويرصدها بالنّواطير، والصّورة الأخيرة يكثف دلالتها فعل (يرصدها) بعدها يجيء السّؤال هل يصل الصّوت أم الموت، وهو سؤال جزافي إذ النّتيجة واضحة:

هَذَا هُوَ العَالَمُ المتَبَقِي لَنَا: إِنَّهُ الصَّمْتُ
وَالذِّكْرَيَاتُ السَّوَادُ: هُوَ الأَهْلُ وَالبَيْتُ
إِنَّ البَيَاضَ الوَحِيدَ الَّذِي نَرْتَجِيهِ
البَيَاضَ الوَحِيدَ الَّذِي نَتَوَحَّدُ فِيهِ
بَيَاضُ الكَفَــــــنْ

والنّتيجة أيضًا أنّه حيث يكون الصّمت على الهوان لن يكون ماء أو حياة:
هَا هُوَ الآَنَ لاَ نَهرَ يَغْسلُ فِيهِ الجُرُوحْ
وَيَنْهَلُ مِنْ مَائِهِ شَرْبَةً تُمْسِكُ الرُّوحْ

نحن هنا إزاء هزيمة عامّة في الرّوح وفي المرحلة، ولا بأس من ذكر الهزيمة الخاصّة الّتي لا نكاد نجد لها إشارة واضحة في النصّ، وإن كانت تبطنه منذ البداية، إنّها الأرض السّلبية ابتداء من نكبة فلسطين وانتهاء إلى نكبة حزيران 1967 وما بعدها، في مرحلة من السقوط التّام والموت المطبّق، وكلّ

الدّم الّذي يراق ليبعث الحياة لا يجدي، وكلّ تضحيات المقاتل والمواطن تنتهي إلى الهدر. الموت يحاصِر الأشياء والحياة، ففي قصيدة (فقرات من كتاب الموت)[1].

كُلَّ صَبَاحٍ..
أَفْتَحُ الصُّنْبُورَ فِي إِرْهَاقْ
مُغْتَسِلاً فِي مَائِهِ الرَّقْرَاقْ
فَيَسْقُطُ المَاءُ عَلَى يَدِي .. دَمَا!

...   .

وَعِنْدَمَا..
أَجْلِسُ لِلْطَّعَامِ .. مُرْغَمَا:
أُبْصِرُ فِي دَوَائِرِ الأَطْبَاقْ
جَمَاجِماً..
جَمَاجِماً..
مَغْفُورَةَ الأَفْوَاهِ والأَحْدَاقْ!!

التبادل بين الماء والدّم من جهة وبين الطعام والجماجم من جهة أخرى يفجّر الصّراع الدرامي بين مستويات الحياة[2]، حيث تنعكس النّتيجة دائمًا، فبدلاً من الماء الّذي يطلبه الشّاعر يحظى بالدّم، وبدلاً من الطّعام لا يجد إلاّ الجماجم، ويأتي ظرف الزّمان (كلَّ صباح) حاملاً دلالة التّكرار والحصار، وهو ما يوحي به أيضاً تكرار حرف الميم في الوسط، أو في القافيّة المتقاربة، لذلك تأتي الحركة من المتكلّم بعد جهد وضنك كما في شبه الجملة الحالية في السّطر الثّاني (في إرهاق)، وفي الحال (مرغماً) في السّطر السّادس.

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 159.

2 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 79.

هناك عنصر آخر يحوّل دون الحياة ويخلق التّناقض بين التّضحية وبين النّتيجة ويخفي المسافة بين الحاكم والمحكوم، إنّها **حرب الإعلام** الّتي يشنها الأوّل على الثّاني بكلّ مستوياتها، وعلى اختلاف أنواعها، وكان من نتائجها هزيمة حزيران، ففي الجزء الثّاني من قصيدة (أيلول)[1] الّتي نجد فيها تعدّد أصوات وتنوّع موسيقى يصل إلى مشارف الإطار المسرحي، حيث يتمّ استثمار الشّكل المكتوب في توزيع الأدوار بين الصّوت والجوقة الخلفية[2] في هذا الجزء نقرأ:

صوت	**الجوقة الخلفية**
	-2-
فِي سُورْيَـــهْ	الأُمَـــرَاءُ الصُّمْ
كَانَتْ تَتَهَاوَى رَايَاتُ أُمَيّــــهْ	مَاتُوا عَلَى المَدَاخِـــلْ
فَرَفَعْنَاهَا عَلَمًا عَلَمًا وَوَقَعْنَا فِي أَسْرِ الرُّومْ	لَمْ يَبْقَ إِلَّا "الدَّاخِلْ"
لكنّا فِي طَابُرِ الأَسْرَى المَهْزُومْ	يَعْبُرُ نَهْرَ الـــدَّمْ
كُنَّا نَنْتَظِرُ زِيَادَ بنْ أَبِية	... ...
لِيَعُودَ فَيُنْقِذَنَا مِمَّا نَتَسَرْبَلُ فِيهْ	لَمْ يَبْقَ إِلَّا "الدَّاخِلْ"
كُنَّا نُبْصِرُ وَرْدَتَنَا الصَّابِحَةَ الحَمْرَاءْ	يَعْبُرُ نَهْرَ الـــدَّمْ
تَنْمُو فِي شُرْفَةِ بَيْتٍ فِي حَلَبِ الشَّهْبَاءْ	وَالأُمَـــرَاءُ الصُّـــمْ
وَظَلَلْنَا نَنْتَظِرُ تَطُولُ الأَظْفَارُ .. وَيَبِيضُ	مَاتُوا عَلَى المَدَاخِـــلْ
السّالِفْ	... ...
ذَاتَ صَبَاحٍ عَاصِفٌ	مَاتُوا عَلَى المَدَاخِـــلْ
كُنَّا نَشْرَبُ حِينَ أَتَتْنَا الأَنْبَـــاءْ	لَمْ يَبْقَ إِلَّا "الدَّاخِلْ"

1 – المصدر نفسه، ص 79.

2 – د. صلاح فضل: انتاج الدّلالة في شعر أمل دنقل، فصول، المجلد الأوّل، العدد 1، 1980 ص 226.

فَتَعَكَّرَ لَوْنُ المَـــاءْ

****

-3-

لَوْ زرت دِمَشْــقْ
لَوَقَفَتْ عَلَى أَبْوَابَ (المَزَهْ) وَلَتَابَعْتَ الطَّــرقْ
ودَلَفْتَ إِلَى غُرُفَاتِ التَّعْذِيبْ
فِي ضَجّة المذْيَــاعْ
يَخْفُ صَوْتُ الحَقْ
فَمَن يَقُــولُ الصِّدْقْ

بعد الإشارة إلى الأثر الّذي خلّفه أيلول (الأسود)، حيث كان بمثابة إعلان أنّ الحق مات، بتوظيف قصّة سيّدنا سليمان عليه السّلام* في الجزء الأوّل من القصيدة:

ليقول لنا أن سليمان الجالس منكفيا
فوق عصاه
قد مات! ولكنّا نحسبه يغفو حين نراه

فما كان من الموقف الرّسمى إلاّ أنّ كمم أيلول فقأ عينيه ليخفي الحقيقة. بعدها يأتي هذا الجزء الثّاني، فيتمّ وصل المرحلة المعاصرة بتاريخ سابق. هنا يأتي تأكيد على الجهد الّذي يبذله الإنسان العربيّ دائماً معبراً عن ذلك بضمير المتكلّم نون الجماعة، وفي حين يأتي التّعبير عن الهزيمة بفعل (تتهاوى) دلالة على التّتالي والسّرعة، نجد أنّ المقاتلين يرفعون علماً فعلماً، حيث في التّوكيد إصرار يؤدي إلى الوقوع في أسرِ الرّوم، ومع ذلك فهناك دائماً أمل وثقّة في القيادة

---

* – حيث مات سيّدنا سليمان عليه السّلام منكفئاً على عصاه، والنّاس يحسبونه حياً فما دلتهم عليه إلاّ دابة الأرض الّتي راحت تأكل العصا كي تتّضح الحقيقة للنّاس.

(زياد بن أبيه). هناك وردة حمراء تنتظر من يسقيها، ولكنّه انتظار يطول بدون جدوى حتى تأتي الأنباء بالهزيمة فيتعكّر لون الماء. تتحرّك الدّلالة هنا في اتّجاهين هما: ما ينتظر أن يحدث وما يحدث حقًا، ما يجري فى الظّاهر وما يجري خلفه ويعتبر شبه الجملة (في سورية) مشتركًا بين الصّوت والجوقة الخلفيّة فتقرأ في سورية كانت تتهاوى، ونقرأ في سورية الأمراء الصمّ ماتوا على المداخل، ومن الأمراء يستثنى (الدّاخل)، والدّاخل هنا يستثني في صفتي الصمّ وعدم الدّخول ونظرًا للزّمن الّذي يفصل بين زياد بن أبيه وعبد الرّحمن الدّاخل فإنّنا نفهم اسم الشّخصية التّاريخية هنا يشير إلى كلّ (داخل) لا يتوانى في عبور نهر الدّم ولنتذكّر أنّ المرجع التّاريخي الّذي تستند إليه القصيدة ينفي احتكاك عبد الرحمن الدّاخل بالرّوم، بعبارة أخرى إنّ عدوّه كان في (الدّاخل)، وهذه الكلمة قاسم مشترك بين الشّخصيّة التّاريخية صقر قريش وبين اسم الفاعل (أي المنقذ) وبين اسم المكان (الوطن العربيّ)، وهو ما توحي به العودة إلى دمشق في الجزء الثّالث من القصيدة مباشرة، حيث ينتقل الخطاب إلى المتلقي معلنًا أنّ هذه العودة معناها الوقوف على أبواب "المزة" ومتابعة الطرق دون جدوى، بل إنّ العودة تؤدي إلى غرفات التّعذيب، ولا يكفي هذا الوضع وإنّما تؤكّد الجوقة الخلفية: في ضجة المذياع يخــفّ صوت الحقّ فمن يقول الصّدق، فإلى اللاّمبالاة والقمع تضاف التعمية الإعلامية وإسكات الحقّ بالمذياع:

صوت	**الجوقة الخلفية**
وَرَأَيْتُكَ تَضْحَكُ يَا أَيْلُولُ وَأَنْتَ عَلَى	
الأَخْشَابِ تَدُقْ	كي نُرْهِفَ الأَسْمَاعْ؟
فَلَقَدْ أَبْصَرْتُكَ فِي آخِرِ لَيْلَهْ	... ...
مَصْلُوبًا تَتَأَرْجَحُ فِي بَابِ زُوَيْلَهْ	مَنْ ذَا يَقُولُ الصِّـــــدقْ
وَلَمَسْتُ أَصَابِعَ قَدَمَيْكَ هُنَيْهَاتٍ مَا بَيْنَ	كي نُرْهِفَ الأَسْمَاعْ؟
الدَّهْشَةِ وَالتَّكْذِيبْ	فضجّة المذيـــاع

وَحَشَوْتُ جَرَاحَكَ بِتُرَابِ الْأَرْضِ المَفْقُودَهْ   تخفت صوت الحــق

... ...

وَلَفَفْتُكَ فِي الرَّايَاتِ المَنْكُودَة   يَخْفُتُ صَوْتُ الحَــقْ

وَحَمَلْتُكَ حَتَّى وَارَيْتُكَ فِي مَقْبَــرَةِ الصَمْتِ .. وَرَاءَ الشَّــرْقْ   فَمَنْ يَقُولُ الصِّدْقْ؟

لَكِنِي أَسْمَعُ صَوْتَكَ فِي اللَّيْلِ، تُغَنِّى

يَا أَيْلُــولْ

تَجْعَلُ مِنْ تَجْوِيفَاتِ عِظَامِ المَوْتَى:

قَصَبَاتِ

الأَرْغُــولْ.

فَيَجِئُ غِنَاؤُكَ مَمْزُوجًا بِنَحِيبْ

الجوقة   **صوت**

هَذَا العَــامْ   نَنْتَظِرُ الرِّيحْ

أَعْطَيْنَا جَرْحَانَا آخِرَ مَا يَمْلِكُهُ الصَّيْفِ مِنَ الأَنْسَامْ   مِنْ كُلِّ ضَرِيحْ

          مِنْ كُلِّ ضَرِيحْ

          نَنْتَظِرُ الرِّيحْ

وَبَقِيْنَا فِي المَهْدِ المُخْتَنِقِ المَبْحُــوحْ

لَكِنَّا مِنْ كُلِّ ضَرِيــحْ

نَنْتَظِــرُ الرِّيحْ!

يتحوّل الرّاوي هنا من الرّاوي الممثل في الجماعة إلى الرّاوي الفرد موجّهًا كلامه المباشر إلى أيلول بضمير المخاطَب، وفي نوع من المفارقة السّاخرة يصبح موقف الرّاوي مساعداً للموقف الرّسمي، فهو لا يكتفي بسماع صوت أيلول، بل يراه أيضاً مؤكداً ذلك في (رأيتك تضحك) و(أبصرتك في آخر ليلة). وهو بالاضافة إلى ذلك يلمسه. أيلول إذا صرخة فاضحة أنّه (يضحك) و(يدقّ

الأخشاب) و(يتأرجح مصلوباً)، لذلك يقوم المتكلّم بحشو جراحه بتراب الأرض المفقودة، ويلفه في الرّايات المنكودة حاملاً إيّاه إلى مقبرة الصّمت لكنّ دون جدوى إذ يأتي الاستدراك مبيّنًا أنّ صوت أيلول بقي مسموعًا، إنّه يجعل من عظام الموتى قصبات الأرغول ويمتزج غناؤه بالنّحيب، وبالرّغم من كلّ هذا الصّوت الواضح فإنّ وصوله صعب، ففي مقابل صممّ الأمراء، هناك عدم سماع مفروض على الجوقة بسبب ضجّة المذياع، تأتي عبارة (كي نرهف الأسماع) مشتركة مع ما قبلها وما بعدها فتقرأ (كي نرهف الأسماع من ذا يقول الصّدق) ونقرأ (كي نرهف الأسماع فضجّة المذياع تخفت صوت الحقّ)، هناك جهد لإخفاء صوت الحقّ وإبداله بصوت المذياع، وهو ما يحتاج إلى الصّدق لفضحه، وهنـــــا تتبادل الجّوقة والصّوت مكانيهما، يصبح الصّوت صدى للجوفة مؤكّدين معًا أنّ خنق الصّوت لا يمنع انتظار الثّورة.

في قصيدة (أشياء تحدث في اللّيل)[1] المهداة إلى الشّهيد صلاح حسىن تأخذ الدّلالة حيزًا أكبر، إذ يتمّ مقابلة موقف الإعلام مع الحدث بفتح قوس للموقف الإعلاميّ بعد كل مقطع يومىء إلى الحدث الّذي يتمثّل هنا في مقتل الشّهيد صلاح حسين:

وانْطَلَقَت رصَاصَهْ:
فَكَفّت الأَشْيَاءُ – بَعْدَهَا – عَنِ الوَجِيــبْ ..
هُنَيْهَةً، ثُمَّ اسْتَعَادَتْ نَبْضَهَا الرَّتِيبْ ..
وَكَانَتِ اللَّيْلَةُ .. لاَ تَزَالُ مُقْمِرَهْ!
(كَانَ النَّشِيدُ الوَطَنِيُّ يَمْلأُ المِذْيَاعَ مُنْهِيًا بَرَامِجَ المَسَاءْ
وَكَانَتْ الأَضْوَاءُ تَنْطَفِئْ ..
وَالطُّرُقَاتُ تَلْتَبِسُ الجَوارِبَ السَّوْدَاءْ

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 131.

وتَغْمرُ الظِّلاَلُ رُوحَ القَاهِرَهْ).

تتقاطع في هذه القصيدة حركتان: الحركة الأولى مصاحبة للحدث متمثلاً في الرَّصاصة، وهذا الحدث يجري في (حقول قرية بعيدة) ومن صفات هذا المكان أنّ له نبضاً بالرّغم من كونه رتيباً، وأنّ اللّيلة (ما تزال) مقمّرة، هناك وجيب حياة وشعاع من أمل. أمّا الحركة الثّانية فتتمثّل في الموقف الرّسمي من الحدث وهي المحصورة بين قوسين، ونحن نسمّيها حركة تجاوز لأنّها في جوهرها لا حركة حيث النّشيد الوطني يطغى معبّراً عن هذه الدّلالة (يملأ) المبطن بالسّخرية، وفى مقابل القمر والنّبض في الحركة الأولى نجد في الحركة الثّانية (تنطفىء، السّوداء، تغمر الظّلال) وكلّها تحمل دلالة اللاّمبالاة والتستّر، ونلاحظ أنّ هذا يحدث على القاهرة في مقابل ما يحدث في القرية البعيدة. وهذه الصّفة الأخيرة تعبّر عن البون الشّاسع بين المركز والأطراف، بين الرّسمي والشّعبي ...الخ.

والدَّمُ كَانَ سَاخِنًا يُلَوِّثُ القُضْبَانْ
هَذَا دَمُ الشَّمْسِ الّتِي سَتُشْرِقُ، الشَّمْسُ الّتِي سَتُغْرِبُ
الشَّمْسُ الّتِي تَأْكُلُهَا الدِّيدَانْ
دَمُ القَتِيلِ أَحْمَرُ اللَّوْنْ
دَمُ القَتِيلِ أَخْضَرُ الشُّعَاعْ
خَيْطٌ عَلَيْهِ تُنْثَرُ الدُّمُوعْ.. كَيْ تَجِفَّ فِي أَشِعَّةِ الصُبْحْ
(وَكَانَ مَبْنَى الاتِّحَاد صَامِتًا .. مُنْطَفِىءَ الأَضْوَاءْ
تَسْرِي إِلَيْهِ مِنْ عَبِيرْ "هِيلْتُونَ القَرِيبْ ...
أُغْنِيَـــةٌ طَرُوبْ!)

في الحركة الأولى يلتقي جريان الدّم بجريان الشّمس رمز الحرّية ووسام التّضحية ويأتي تكرار الدّم والشّمس ليرسم هذه الحركة كما يلعب اللّون دوراً

في تدعيم هذه الدّلالة، إذ إنّ التحوّل من الأحمر إلى الأخضر: يوحي بالتحوّل من الموت إلى الحياة، لذلك تجفّ الدّموع تحت (أشعة الصّبح).

أمّا الحركة الثّانية فمتمثّلة هذه المرّة فيما يجري داخل مبنى (الاتّحاد) وللمبنى هنا صفتان: صامت ومنطفىء، وكون أغنية تسري إليه من هيلتون (القريب) يوحي بأنّ الموقف الرّسمي قرين الموقف الإلهي: ويدّعم الحركة الأولى التّدوير أحيانًا في تفعيلات الرّجز بينما تأتي القافية في الحركة الثّانية ساكنة بعد أحرف المدّ كما في الأضواء – القريب – طروب.

كَانَ وَجْهَهُ النَّبِيلُ مصحْفًا عَلَيْهِ يُقْسِمُ الجِيَاعْ
وَكَانَتْ الذِّرَاعْ
فَارِغَةً كَأَنَّ محرَاثًا يَشُقُّ الْأَرْضْ!
كَانَتْ الذِّرَاعْ
ضَامِرةً كَبَذْرَةِ القَمْح
ضَامِرةً كَالسِّنة الأُوْلَى الّتِي تَنْبُتُ فِي فَمِّ الرَّضِيعْ!
(وَكَانَتِ المَطَابِعُ السَّوْدَاءُ تُلْقِي الصُّحُفَ .. البَيْضَاءْ
وَصَاحِبَانِ فِي تُرَامِ العَوْدَةِ الكَاسُولْ
يَخْتَصِمَانِ فِي نَتَائِجِ الكُرَةْ
وَفِي طَرِيقِ الهَرَمِ الطَّوِيلْ
تَبَادَلَتْ سَيَّارَتَانِ – كَادَتَا فِي اللَّيْلِ أَنْ تَصْطَدَمَا – الشَّبَابْ!)

تُميّز الحركة الأولى الّتي تمثّل القرية هنا صفة الإنبات والخصب في تشبيه الذّراع بالمحراث الّذي يشق الأرض، وتشبيه بذرّة القمح بالسنّة الّتي تنبت في فمّ الرّضيع، وكلّها صورة تقترن في النّهاية ببراءة الرّضيع. وبينما نجد هنا التقاء ووفاقًا بين الجيّاع، تتميّز الحركة الثّانية الّتي تمثّل الموقف الرّسمي بالتنافر، حيث المطابع السّوداء تلقي الصّحف البيضاء، فكما يوحي اللّونان بالتنافر، يوحي كلّ لون على حدّة بقيمة الموصوف، فالسّواد دمامة والبياض

فراغ. وحيث هناك اِثنان يختصمان بالرّغم من أنّهما صاحبان حول لا شيء، وهو نفسه ما يحدث بين السيارتين إذ يتوجّه فعل الخصام إلى القريب بدلاً من العدوّ.

وفي الصَّبَاحِ، والنَّشِيدُ الوَطَنِيُّ يَملَأُ الأَسْمَاعْ
كَانَ فَرَاشُ الحَقْلِ يَبْدَأُ النَّشِيـــجْ
وَكَانَتْ الأَصْوَاتُ فِي القُرَى .. جَنَائِزِيَةَ الإِيقَاعْ
وَرِحْلَةُ الموَالِ فِي الطُّلُــوعْ تُفْرِدُ القُلُــوعْ
"أَدْهَـــــمُ مَقْتُــــولٌ عَلَى كُلُّ المَـــــــرُوجْ"

كلّ شيء يعي الكارثة إلّا الموقف الرّسمي، فراشُ الحقل وكلّ القرى تنعي أدهم بطل القبيلة الّذي يتمّ التّأكيد هنا أنّه ليس فرداً، إنّه مقتول على كلّ المروج وعلى الأرض المشاع فهو يموت فداء للقبيلة، لذلك كان وجهه مصحفًا عليه يقسّم الجياع، وتوظيف (أدهم) من السيرة الهلالية يوحي بأنّ البطل هنا يمثّل الجماعة ويفديها.

في قصيدة (الموت في الفراش)[1] وبعد استعراض معالم الموت والعار في الجزئين الأوّلين من القصيدة نجد في الجزء الثّاني هذه الصّورة المكثّفة:

نَافُــورَةٌ حَمْرَاءْ
طِفْلٌ يَبِيعُ الفُلَّ بَيْنَ العَرَبَـــاتْ
مَقْتُولَةٌ تَنْتَظِــرُ السَّيَّارَةَ البَيْضَاءْ
كَلْبٌ يَحُكُّ أَنفَهُ عَلَى عُمُودِ النُّــورْ
مَقْهَى، وَمِذْيَاعٌ، وَنَرْدٌ صَاخِبٌ، وَطَاوِلَاتْ
أَلْوِيَّةٌ مَلْوِيَّةُ الأَعْنَاقِ فَوْقَ السَّارِيَاتْ
أَنْدِيَةٌ لَيْلِيَّـــةٌ

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 210.

كِتَابَةُ ضَوْئِيَّةٌ
الصُّحُفُ الدَّامِيّةُ الْعُنْوَانِ .. بِيضُ الصَّفَحَاتْ
حَوَائِطٌ، وَمُلْصَقَات ..
تَدْعُو لِرُؤْيَـــةِ (الأَبِ الجَالِسِ فَوقَ الشَّجَرَةِ)
وَالثَّوْرَةِ المُنْتَصِـــــره!

في مقابل ما يجري في القرى، حيث ترسو قطارات السهاد، والنّساء متشحات بالسّواد ينتظرن عودة الغائبين في تراب الوطن – العدوّ، تأتي في المقطع صورة المدينة أو القاهرة، صورة الموقف الرّسمي، حيث لا علاقة لأيّ شيء بالحرب أو بالمأساة، فن ، ومنذ عنوان (الموت في الفراش) نكتشف حقيقة التناقض، هناك مواجهة في الميدان من جهة، وموت في الفراش من جهة، موت في القرية وشبه حياة في المدينة، والصّحف دامية العنوان بيض الصّفحات، هناك موت جاثم ولكنّه في الإعلام ثورة منتصرة. ويعمّق هذه الدّلالة المقطع المعنون (إيقاعات) في الجزء الثّالث من القصيدة:

الدَّمُ فِي الوَسَائِـــدْ
بِلَوْنِـــهِ الدَّاكِـــنْ
وَاللَّبَنُ السَّاخِـــنْ
تَبِيعُهُ الجَرَائِـــدْ
.. ..
اللَّبَنُ الفَاسِـــدْ
اللَّبَنُ الفَاسِـــدْ
اللَّبَنُ الفَاسِـــدْ
يُخْفِي الدَّمَ – الشّاهِـــدْ

ليس هنا حديث عن الدّم في الميدان بل في الوسائد، إنّه الموت الّذي يأتي لا الموت الّذي يتمّ اختياره، لذلك فلون الدّم فيه داكن، ومع ذلك تخفيه الجرائد

وتبيع بدلاً منه لبنًا ساخنًا، ودلالة الإخفاء توضعها ظاهرة التّناقض بين اللّونين اللّبن الأبيض والدّم الدّاكن، بين سخونة اللّبن وتخثّر الدّم وهي الدّلالة الّتي يتمّ إفشاؤها في السّطرين الأخيرين من المقطع الثّاني (إنّ اللّبن يخفي الدّم الشّاهد) تستدعي هذه العلاقة المتناقضة، علاقة الموت الّذي نطلبه في الميدان فيأتي إلى الفراش تستدعي صورة البطل خالد بن الوليد رضي الله عنه في الجزء الرّابع من القصيدة:

أَمُوت فِي الفِرَاش .. مِثْلَمَا تَمُوت العيــر"
أَمُوت، وَالنفيــــر ..
يَدُقُ فِي دِمَشـــــقْ ..
أَمُوتُ فِي الشَّارِعِ: فِي العُطورِ وَالأَزْيَاءَ
أَمُوتُ، وَالأَعَدَاءْ
تَدُوسُ وَجْهَ الحَــقْ
"وَمَا بِجِسْمِـي مَوْضِعٌ إلاَّ وَفِيهِ طَعْنَةٌ بِرُمــحْ"
.. إلاَّ وَفِيـــهِ جرْحْ، إِذَنْ
"فَلاَ نَامَتْ عيُونُ الجُبَنَاء"

في تكرار فعل الموت إيحاء بتعدّده: هناك موت في الفراش وموت لسماع النّفير في دمشق دون قدرة على اللّحاق به، وموت مصدره الشّارع وما يحتويه وموت لأنّ العدوّ يدوس وجه الحقّ، إنّه موت متعدّد ومطبق فلا نامت عيون الجبناء.

وفي قصيدة (الضّحك في دقيقة الحداد)[1] تتكشف مسافة البعد بين إعلام السّلطة وبين رد فعل المحكومين، بين الموت في الميدان وبين حياة الموتى في

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 202.

الواقع تتّضح هذه الدّلالة ابتداء من العنوان حيث زمن الحداد يقطعه الضّحك، فبعد وصف الموت الشّامل في المقاطع الأولى نقرأ:

كُنْتُ فِي المَقْهَى، وَكَانَ البَبغَــاء
يَقْرَأُ الأَنْبَاءَ فِي فِئْرَانِ حَقْلِ القَمْحِ،
فَوْقَ القِرْدَهْ
وَهي تَجْتَرُّ النَرَاجِيلِ، وَتَرنُو للنِّسَــاءْ
.. ..
(– رَفْعُ أَثْمَـــانِ جَمِيعِ الأَسْمِدَه)
.. ..
.. النّساء القِطَطُ – الأَفْراسُ– سِمّانُ العشاءْ
وَعُيُونُ الرَّغْبَةِ الفِئْرَانُ تَبْتَلُّ بِأَصْدَاءِ المُواءْ
.. ..
(– رَفْعُ سِعْــرِ الصُّوفِ ..)
.. .. .. مَا مِنْ فَائِدَهْ!

تمثّل الأسطر داخل القوس حركة الإعلام، بينما تمثّل الأسطر خارج القوس ردّ الفعل – وهو ليس ردّ فعل معاكساً للأوّل ولا مساوياً له في القوّة – لدى المحكوم، فبينما تتوالى الأنباء يكون ردّ فعل المستمع أن يجتر النراجيل، ويرنو للنّساء، ها هنا كلّ شيء مغاير لأصله وممسوخ، فقارئ الأنباء ببغاء وسامعوها فئران، وتلاحظ فعل (تجتر) وما يوحي به، أمّا النّساء فقطط أفراس سمان عشاء دلالة على التّناقض بين الشّكل والمحتوى والجدوى، والأنباء تقرأ (فيها) و(فوقها)، فالسّامعون هنا بمثابة الأشياء، وهم فضلاً عن ذلك بينهم تنافر. تنافر بين الرّجال والنّساء. كما بين القطط والفئران، ليس هناك علاقة جنسية كاملة بين الطّرفين. فالفئران تكتفي بالنّظر (ترنو) بـــ (عيون الرّغبة)، وتقنع أن تبتل بصدى مواء القطط مع ما في ذلك من دلالة تحكم القطط فيها، لا يجدي النبأ

الثّاني) – (رفع سعر الصّوف) في أن يحرك الهمّة، وكذلك الشّأن في النبأ الثّالث ثائر يقتل في طهران بالأمس (رئيس الوزراء) وتستمر الفئران في تلهّيها إلى أن يأتي النبأ الرّابع:

(– اشْتِبَاكٌ عَسْكَرِيٌّ فِي المَسَاءْ)
بُرْهَةً: تَرْتَفِعُ الأَعْيُنُ عَنْ طَاوِلَة الزَّهْرِ ومُوسِيقَى النِّسَاءَ
تَبْرُقُ النَّظْرَةُ مِنْ تَحْتِ الجُفُونِ الخَامِدَه
.. ..
(مَجْلِسُ الأَمْنِ يُوَالِـــــي ..)
.. .. ويَعُودُ الاِنْحِنَاءْ

إثر النبأ الرّابع يحدث رد فعل (لبرهة) فقط إذ ترتفع الأعين عن الطولة ولكّنها أعين خامدة، لذلك سرعان ما تعود للانحناء بعد النبأ الثّاني، وللتنقيط في القصيدة كما يقول د. مصطفى السعدني دلالة خاصّة وليس اعتباطياً[1] فهو هناك يترك للقارئ فرصة كي يستكمل الصّورة الّتي توحي بها الكلمات الواردة. وتقود الحركتان حركة الإعلام وحركة المحكومين معاً في نهاية القصيدة إلى نتيجة شبه معروفة:

وَوَقَفْنَا فِي العَرَاءْ
بِبَقَايَا أَغْمِــــدَه ..
وتَلَفَّتْنَا، فَأَبْصَرْنَــــــا عِظَامَ الشُّهَدَاءْ
تَتَلَوَى فِي رِمَالِ الصَّحْــرَاء
تَقْصُدُ النَّيــلَ .. لِكَي يَمْنَحَهَا جُرْعَةَ مَاءْ
فَسَقَاهَا .. كَمَدَه!

---

1 – ينظر: د. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث، منشأة المعارف، ط1، 1987، ص 24.

وَرَأَيْنَا فِي مَرَايَـــا مَائِهِ أَوْجُهُنَا ..
كُنَّا عُرَاةً تُعَسَـــاءْ
خَلْفَنَا يَصْطَكُّ بَابُ القَصِيدَهْ.

فلا المقاتل الشّهيد ولا المقاتل الحي يجنيان شيئًا من كلّ تضحياتهما الأوّل يتلوى ظمأ، والثّاني يتحوّل عنده الماء إلى مرآة تكشف العيوب، كلّ ذلك لأنّ في الخلف مصيدة يعدها الحاكم.

وفي قصيدة (سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس) من ديوان (العهد الآتي) نقرأ في الإصحاح الرّابع:

والظلُّ الخَائـــــــفْ
يَتَمَدَّدُ مِنْ تَحْتِـــي،
يَفْصِلُ بَيْنَ الأَرْضِ وَبَيْنِـــي!
وَتَضَاءَلْتُ كَحَرْفٍ مَاتَ بِأَرْضِ الخَوْفْ
(حَـــاءْ .. باءْ)
(حـــاءْ .. راءْ .. ياءْ .. هاءْ)
الحَــرْفُ السَّيْف
مَازِلْتُ أَرُودُ بِلاَدَ اللَّوْنِ الدَّاكِــنْ
أَبْحَثُ عَنْهُ بَيْنَ الأَحْيَاءِ المَوْتَى وَالمَوْتَى الأَحْيَاءْ
حَتَّى يَرْتَدَّ النَّبْضُ إِلَى القَلْبِ السَّاكِنْ
لَكِــنْ ..!![1]

والأمر لا يقتصر في هذا المقطع على الصّمت طواعية بل يتعدّاه إلى الإسكات إرغاماً، هناك حائل قويّ يمنع الصّوت، إنّه الخوف الّذي يتمدّد بين المتكلّم والأرض يفصل بينهما، لذلك يموت الحرف في فمّه، ويأتى التّقطيع هنا

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 239.

للتّنويع في الأداء وإبراز الإيقاع[1] الّذي يوحي بالفصل والانقطاع في (حبّ، وحريّة) وإيراد الحروف بشكلها الهجائي هذا (حاء، باء) يفيد في الإيحاء لدى السّامع والقارئ معاً عكس قولنا (حـــ .. ب) كما هو شائع ممّا يفيد لدى القارئ لا السّامع[2] وفي محاولة لتوحيد الكلمة والسيف –إذ إنّه لا ينفع أي منها دون الآخر– يتمّ البحث عن هذا الحرف السّيف بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء، من أجل وصلها ببعض فى حياة حقّة ومن أجل أن يرتد النبض إلى القلب السّاكن، لكن ... والحذف بعد الاستدراك يوحي هنا باللاّجدوى واليأس التّام.

بالاضافة إلى موقف الصّمت هناك أيضاً موقف **اللاّمبالاة** والتلهّي عن الحقيقة وهو موقف يقفه كلّ من الحاكم والمحكوم. في هذا الإطار تأتي قصيدة (من مذكّرات المتنبي في مصر)[3] من ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) وفيها يوظّف الشّاعر قناع المتنبي:

** أَكْرَهُ لَوْنَ الخَمْرِ فِي القَنِينَـــهْ
لَكِنَّنِي أَدْمَنْتُهَـــا .. اسْتِشْفَاءً.
لِأَنَّنِي مُنْذُ أَتَيْتُ هَذِهِ المَدِينَـــــة
وَصِرْتُ فِي القُصُورِ بَبَغَاءً:
عَرَفْتُ فِيهَا الـــــــدَّاءَ!
** أَمْثُلُ سَاعَةَ الضُّحَـــى بَيْنَ يَدَيْ كَافُــورْ
لِيَطْمَئِنَّ قَلْبُهُ، فَمَا يَزَالُ طَيْرُهُ المَأْسُـــورْ
لاَ يَتْرُكُ السِّجْنَ وَلاَ يَطِيــــــــرْ!
أُبْصِرُ تِلْكَ الشَّفَةَ المَثْقُوبَـــــهْ
وَوَجْهَـــــهُ المُسْوَدَّ، وَالرُّجُولَةَ المَسْلُوبَـــــهْ

---

1 – د. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربيّ، ص 142.

2 – المرجع نفسه، ص 144.

3 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 147.

.. أبْكِي عَلَى العُرُوبَــهْ!

ففي المقطع الأوّل يتّضح أنّ سبب داء المتنبي ليس هو الحمى كما هو معروف بل سبب آخر، إنّه الأسر، ولكنّه ليس أسرًا عاديًا، لأنّ فيه تحولاً في مهمّة المتنبي الشّاعر إلى ببغاء يطرب كافور. ويأتي في المقطع الثّاني شبه مفسر لسابقه، حيث على الشّاعر أن يعلن حضوره بين يوم وآخر وهو ما يضاعف من إحساسه بالأسر ذلك أنّه يشاهد سلبيات سجانه مضطراً، وهي تتمثّل في السّواد والرّجولة السّلبية، لكنّ المتنبي هنا لا يبكي نفسه، ولا يدمن الخمر حزنـــا على نفسه بل حزنا على العروبة، وفي المقطع الّذي يليه يتّضح الفارق بين واقع الأمة وواقع الحاكم:

** يُومِىءُ يسْتَنْشِدُنِي: أُنْشِدُهُ عَنْ سَيْفِهِ الشّجاعْ
وَسَيْفُه فِي غِمْده .. يَأْكُلُهُ الصَّدَأْ!
وَعِنْدَمَا يَسْقُطُ جَفْنَاهُ الثَّقِيلاَنِ، وَيَنْكَفِىءْ
أَسِيرُ مُثْقَلَ الخُطَى فِي رَدَهَاتِ القَصْرِ
أُبْصِرُ أَهْلَ مِصْــــــرْ ..
يَنْتَظِرُونَــــــهُ .. لِيَرْفَعُوا إِلَيْهِ المَظلمَاتِ وَالرُّقَاعْ!

يبدأ المقطع بفعل يومىء دلالة على عدم التّواصل وعلى التّعالي من جهة كافور. بعدها يظهر التّناقض بين واقع الحال حيث السّيف يأكله الصدأ وبين علاقة الشّاعر الّذي يوازي الطّائر المنشد بحاكمه، إذ يخفي الواقع بالمدح والتّمجيد على الرّغم من اقتناعه بالعكس كما هو واضح من قوله أسير مثقل الخطى، يأتي التّناقض الثّاني بين نوم الحاكم الثّقيل وهو ما يوحي به فعل (يسقط) جفناه ووصفهما بالثّقل بالإضافة إلى فعل (وينكفىء) الّذي يوحي بالارتداد والتّباعد وبين الرّعية الّتي تنتظر بالمظلمات والرقاع، ويتمّ رســم حامل الفاصل الشّاسع الّذي يفصّل المحكوم عن الحاكم ويفصّل الأرض عن الحرب:

.. جَارِيتِي من حلَب، تَسْأَلُنِي "مَتَى نَعُودْ؟

قُلْتُ: الجُنُودُ يمْلأُونَ نُقَطَ الحُدُودْ

مَا بيْنَنَـــا وبيْنَ سَيْفِ الدَّوْلَـــــه

قَالَتْ: سَئِمْتُ مِنْ مِصْرَ، وَمِنْ رَخَاوَةِ الرُّكُــودْ

فَقُلْتُ: قَدْ سَئِمْتُ – مِثْلَك – القِيَامَ والقُعُودْ

بينَ يَدَيْ أَمِيرِهَـــــا الأَبْلَةَ

لَعَنْتُ كَافُــــــورَا

وَنِمْتُ مَقْهُـــوراً ..

هذه غربة تامّة بين الاثنين، بين كافور ورعيّته، ويأتي تحديد أصل الجارية أنّها (من حلب) ليدّعم رسم المسافة الّتي توازي مسافة ما بين حلب ومصر، حيث الجنود يملأون نقط الجدود الّتي تفصل بين موقع المتنبي وجاريته وبين منبتهما بين رغبتهما وبين ما يرغمان عليه. ولعلّ قوله (ما بيننا وبين سيف الدّولة) أن يكون إشارة إلى الحرب الّتي يفترض أن تقوم بها الدّولة وهو ما يمكن أن يوحي به اسم (سيف الدّولة) إلى جانب كونه اسم شخصيّة تاريخيّة. وينتهي المقطع بعبارة تكثف رسم الفواصل والتناقضات بين الحاكم والمحكوم من قوله "لعنت كافوراً ونمت مقهوراً" حيث هناك تناقض جلي بين واقع الحال وهو النّوم قهراً وبين ما يبطنه المتكلّم وهو اللّعنة لكافور.

ىبدو ظاهرياً كما لو أنّ المقطع الّذي يلي ذلك لا يرتبط بما سبقه فهو يبدأ مباشرة بالكلام عن:

** "خَوْلَةُ – تِلْكَ البَدَوِيَةُ الشَّمُوسْ

لَقِيتُهَا بِالْقُرْبِ مِنْ أَرِيحَـــا

سُوَيْعَـــــةً ثُمَّ افْتَرَقْنَـــا

ثمّ يسأل المتنبي – القناع – القادمين عن خولة، فيخبروه أنّ تجّار الرّقيق قد أغاروا على خبائها فظلّت تقاتل، لكنّهم تركوا شقيقها ذبيحاً وأباها عاجزاً

كسيحاً واختطفوها دون أن يجرؤ الجيران الّذين يرتعدون على إغاثتها، بعدها يأتي رسم موقف الحاكم في مفارقة ساخرة تتمثّل في الأسطر المحصورة بين قوسين:

(سَاءَلَنِي كَافُورُ عَنْ حُزْنِي
فقُلْتُ إِنَّهَا تَعِيشُ الآنَ فِي بِيزَنْطَــــهْ
شَرِيدَةً .. كَالقِطَّـــــهْ
تَصِيحُ "كَافُورَاه .. كَافُوراه .."
فَصَاحَ فِي غُلاَمِهِ أنْ يَشْتَرِي جَارِيَةً رُومِيةً
تُجْلَدُ كَيْ تَصِيحَ "وارومَاه .. وارُومــاه"
.. لِكَيْ تَكُونَ العَيْنُ بِالعَيْــنِ
وَالسِّنُّ بِالسِّنِّ!)

إمعاناً في تكثيف دلالة اللاّمبالاة الّتي يتّسم بها الحاكم فإنّ أمل دنقل لا يكتفي باللّجوء إلى التّراث لاستلهام شخصية كافور، بل إنّه في داخل هذه العمليّة يمعّن في الاستعانة بالتّراث السّابق لكافور نفسه، وذلك للإيحاء بالفرق بين ما كان وما هو كائن، حيث يتوحّد الشّكل لكنّ الجوهر يختلف بين عصر المعتصم حيث المرأة الّتي سبّاها الرّوم تصيح "وامعتصماه" فيخف إلى نجدتها –بينما تصيح خوله "واكافوراه" فيكون ردّ فعله كافور هذا الموقف السّاخر والمفارقة العميقة– هكذا يتقابل وجها التّاريخ ويتقابل الحاكم والمحكوم في ثنائية متناقضة يدّعم الإيحاء بها تقابل الفعلين، "تصيح، فصاح"، غير أنّ أشد ما في المفارقة كلّها أنّ الحاكم لا يتطبع باللامبالاة، بل إنّها صارت لديه طبعاً كما هو واضح من الجديّة الّتي يتّسم بها من خلال المقطع، بل هو بالإضافة إلى ذلك مقتنع أنّ هذه هي العدالة الحقة.

يتقابل في المقطع الّذي يلي ما سبق الحلم والواقع رغبة من الشّاعر في تكثيف الإيحاء بالفاصل بين عالمين وبالتناقضات الّتي تسود المرحلة:

** فِي اللَّيْلِ، فِي حَضْرَةِ كَافُور، أَصَابَنِي السَّأْم
فَي جَلْسَتِي نِمْــــــــتُ .. ولَمْ أَنَمْ
حَلَمْتُ لَحْظَـــةً بِكَا
وَجُنْدُكَ الشُّجْعَانُ يَهْتُفُونَ: سَيْفُ الدَّوْلَه
وأَنْتَ شَمْسٌ تَخْتَفِي فَي هَالَةِ الْغُبَارِ عِنْدَ الجَوْلَه
مُمْتَطِيًا جَوَادَكَ الأَشْهَبَ، شَاهِرًا حُسَامَكَ الطَّوِيلَ المُهْلِكَا
تَصْرُخُ فِي وَجْهِ جُنُودِ الرُومِ
بِصَيْحَةِ الحَرْبِ، فَتَسْقُطُ العُيُونُ فِي الحُلْقُوم!

تأتي التقابلات منذ بداية المقطع، حيث حضور كافور وحضور السأم متزامن، وحيث النّوم وعدمه، والحلم واليقظة. ثمّ في الحلم يكون الانتصار الساحق إذ إنّ "سيف الدّولة" يقتل الرّوم، ويستمر الحلم طويلاً فيفرّ أبطال الرّوم دون أن يجدوا إلى النجاة مسلكًا، وبعد عودة سيف الدّولة من الحرب يستقبله أطفال حلب بالنّشيد "يا منقذ العرب" "يا منقذ العرب" لكنّ المتنبي يصحو من حلمه فيجد سيدا رخوا هو كافور قد تصدر البهو يقص في ندمانه عن سيفه الصارم وسيفه في غمده يأكله الصدأ، ولابـــدّ أن تختتم هذه المواقف بسخرية حادة، لذلك فإنّ فعل القص ينتهي عند كافور بأن يسقط جفناه الثقيلان وينام، عندها يبتسم الخادم، ذلك أنّ الموقف برمته مضحك وإمعانًا أيضًا في السّخرية يورد الشّاعر –القناعُ – موقفًا ساخرًا ثانيًا في شكل حوار إذ تسأله جاريته أن يكتري للبيت حراسًا فيطلب منها أن تضع سيفه خلف الباب متراسًا لأنّه لم يعد في حاجة إليه، وذلك حيث يقول:

(مَا حَاجَتي لِلسَّيْفِ مَشْهُورًا
مَا دُمْتُ قَدْ جَاوَرْتُ كَافُورًا)

ويحمل هذا الردّ دلالتين إحداهما ظاهرية مفادها أنّ مجرّد مجاورة هذا الحاكم الشجاع كاف لإرهاب اللّصوص فلا حاجة للسّيف، لكنّ دلالة أعمق

يخفيها الردّ: هي أنّه في ظلّ حاكم رعديد غير مبال، فإنّ الحرب لا معنى لها، إذ إنّ الحاكم نفسه مدعاة لتجرؤ اللّصوص وتزايدهم بحيث لا يكفي في ردعهم السّيف المشهور ما لم يهتم الحاكم، وتكن فى اهتمامه هيبة وشجاعة، وتنتهي القصيدة بإضافة بعد ساخر من الوضع كلّه، فينشد الشّاعر القناع، –مستخدماً أسلوب التضمين–:

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيــدُ؟
بِمَا مَضَى؟ أَمْ لأَرْضِي فِيكَ تَهْوِيـــــدُ؟
"نَامَتْ نَوَاطِيرُ مِصْــرٍ" عَنْ عَسَاكِرِهَـــا
وَحَارَبَتْ بَدَلاً مِنْهَا الأَنَاشِيـــدُ
نَادَيْتُ: يَا نِيلُ هَلْ تَجْرِي المِيَاهُ دَمَـــا
لِكَيْ تَفِيضَ، وَيَصْحُو الأَهْلُ إِنْ نُودُوا؟
"عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيــدُ؟

هنا يلتقي الشّاعر بقناعه في وحدة كاملة عبر الاقتباس النّاقص الّذي يأتي به أمل دنقل من المتنبي، إذ يقتبس بيتين من قصيدة مشهورة للمتنبي اقتباساً ناقصاً مضيفاً إليهما ما يناسب الحال، حيث يضيف عبارتي "أم لا رضى فيك تهويد" وعبارة "عن عساكرها وحاربت بدلاً منها الأناشيد" فبالإضافة إلى ما في هذا الاقتباس من سخرية فيه أيضاً كشف وتحديد للدّلالة الشّاملة الّتي بنيت عليها القصيدة وهي أنّه إمّا يجري الماء – (النّيل) – دماً فيصحو الأمل، وتكون حياة، وإلاّ يظلّ الوضع على ما هو عليه من موت وتناقضات حادّة.

وتتجلى اللاّمبالاة عند الحكام بشكل مختلف في قصيدة (الحداد يليق بقطر النّدى)[1] من ديوان (تعليق على ماحدث)، وتبدأ القصيدة بنشيد الجوقة[2] الّتي تحوّر الأغنية الشّعبية، يلي الجوقة صوت هو بمثابة صوت الرّاوي:

جوقة:

قَطْرُ النَّدَى .. يَا خَالْ
مَهْرٌ بِلاَ خَيَّـــالٌ

....

قَطْرُ النَّــــدَى .. يَا عَيْـــنْ
أَمِيرَةُ الوَجْهَيْــــنْ

صوت:

كَانَ (خُمَارَوَيْهُ) رَاقدًا عَلَى بُحَيْرَةِ الزِّئْبَقْ
وكَانَتْ المُغَنِّيَاتُ وَالبَنَـــاتُ الحُورْ
يَطَأْنَ فَوْقَ المِسْــكِ وَالكَافُورْ
وَالفُقَرَاءُ وَالدَّرَاوِيشُ أَمَام قَصْرِهِ المُغْلَقْ
يَنْتَظِرُونَ الذَّهَبَ المَبْذُورْ
يَنْتَظِرُونَ حَفْنَةً صَغِيرَةً مِنْ نُورْ

لا ينطلق نشيد الجوقة بنغمة الفرح كما هو منتظر من النّشيد، بل بنغمة شبه منتجة وبنداء يطلب الغوث والنّجدة، وهو أن يأتي في قالب أسلوب خبري فإنّه يحمل نبأ سيّئًا أو لنقل نبأ ناقصًا فهو من جهة يخبر بأنّ قطر الندى (مهر) ولكنّه خبر ناقص فهي مهر بلا خيال، والخيال هنا كرمز للقوّة والحماية أساس

---

1 – قطر الندى ابنة خماروية أمير مصر، وهو ابن أحمد بن طولون، حكم مصر على سيد المعتمد الخليفة العباسي: ينظر: كتاب "قطر الندى"، لمحمد سعيد العريان، دار المعارف 1982.

2 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 163.

لتكملة الصّورة، بل هو أهمّ ما فيها، لأنّ قطر الندى بصفتها (مهراً) تصبح هدفًا لكلّ طامع، ثمّ هي ليست كأيّ شيء ممّا يهون ضياعه، إنّها (العِرض) ولكنّها عرضة للسلب، وليس أكثر من ذلك هوانًا لهذا يستمر تأكيد الجوقة بنفس النّغمة المنتخبة كما هو واضح من النداء (يا عين) مؤكّدة على صفة أخرى في قطر الندى وهي أنّها أميرة الوجهين ولعلّ هذه الصّفة أن تكون معادلاً لشطري الأرض العربيّة كما كان التّقسيم في العصر العباسيّ[1]. ولنلاحظ أنّ النّداء يتّجه إلى الخـــــال أي إلى النسب من جهة الأمّ متجاهلاً نسب الأبوّة، وهو ما يؤكّده الصّوت الّذي يلي الجوقة موضحًا أنّ الأب كان (راقدًا) على بحيرة الزئبق، فـــي مكان وإن بدا دليلاً على الرّفاهية فهو دليل أيضًا على العدمية وعلى الخواء، والشّاعر إذ يأتي بعد ذلك بفعل (يطأن) المسلك والكافور يوحي لنا بدلالتين أخريين: الأولى متمثّلة في البذخ المفرط، والثّانية وهي هَوَانُ الغالي والنّفيس، وفعل يطأن بذلك يعمق الإيحاء أكثر ممّـــــا لو أتى بفعل (يمشين) وفي مقابل هذه الحالة تكتمل الصّورة بجزء آخر معاكس، فبينما يُوطأ الكافور والمسك داخل القصر المغلق، ينتظر الفقراء والدراويش حفنة من نور أمامه، ثمّ يستمر بعد ذلك نحيب الجوقة:

الجوقة:

قَطْرُ النَّدَى يَا عَيــنْ
أَمِيرَةُ الوَجْهَيْــــــــــنْ
.. ..
قَطْــرُ النّدَى
قَطْــرُ النَّدَى

---

1 – ينظر محمد سعيد العريان، " قطر الندى"، ص 6.

والنّداء هنا بعد أن كان يتّجه إلى الخال يرتدّ إلى العين، كما تفعل المنتجات ولكنّه هذه المرّة يأتي ناقصاً بمثابة رجع الصدى الّذي يرتدّ إلى صاحبه، فلا أحد يسمع النّداء إلاّ من أرسله، وعلى سبيل التّوكيد يتابع الصّوت معلقًا ومقرراً كأنّما يتبادل المركز مع الجوقة:

صوت:

هَوْدَجُهَا يَخْتَرِقُ الصَّحْرَاءْ
تَسْبِقُهُ الأَنْبَـــاءْ
أَمَامَهَا الفُرْسَانَ أَلْفُ أَلَـــــفْ
وَخَلْفَهَا الخِصْيـــانُ أَلْفُ أَلَفْ
تَعْبُرُ فِي سِينَـــاءْ ..

جوقة:

قَطْرُ النَّدَى .. يَالَيْـــلْ
تَسْقُطُ تَحْتَ الخَيْــــلْ

.. ..

قَطْرُ النَّدَى .. يَا مِصْـــرْ
قَطْرُ النَّدَى في الأَسْـــــرْ

إنّ كون ألف ألف فارس أمام قطر النّدى لا يعني أنّهم مرافقون لها قدر ما يشير إلى العدوّ ذلك أنّ (أمام) هنا تحمل الاحتمالين، غير أنّ ما يؤكّد الاحتمال الثّاني هو وقوع قطر النّدى في الأسر، خاصّة أنّ خلفها ألف ألف من الخصيان ومن طبيعة الحال أن يتخلّف الحكام عن المعارك كما فعل خمارويه، والأسر ها هنا ليس ككلّ أسر، ذلك أنّ (المهر) تسقط تحت الخيل، فبجانب الأسر تأتي هذه الكناية معبّرة عن هتك العرض، لذلك يتوجّه النّداء إلى مصر:

استمرار:

تَعْبُرُ فِي سَيْنَـــــــاءْ
تَعْبُرُ فِي مَضَارِبِ البَدْوِ، وَفِي نُضُوبِ المَاءْ
عِنْدَ انْتِصَافِ الصَّيْــفْ
تَحْلُمُ بِالوُصُـــــولِ لِلأُرْدُنْ ..
تُرْخِي أَعِنَّةَ الخُيُــولِ حَوْلَ مَائِـــهْ ..
تَغْسِـــلُ وَجْهَ الحُزْنْ.

جوقة:

قَطْرْ النَّدَى .. يَا مِصْــــرْ
قَطْرْ النَّدَى فِي الأَسـَــــــرْ
قَطْرُ النَّدَى ..
قَطْرُ النَّــدَى.

نلاحظ أنّ قطر النّدى تسير بين نهرين إذ إنّ هودجها (يخترق الصّحراء) أو (يعبر في سيناء)، إنّها الآن بعيدة عن النّيل وهي بعيدة أيضاً عن نهر الأردن ولا تأتي الإشارة واضحة إلى النّهر بل الأرض الّتي يخترقها النّهر، أرض سيناء وأرض الأردن بحيث تتساوى الأرض والماء والحياة. ولا تتّضح هذه الإشارة إلاّ من خلال قوله (تعبر في نضوب الماء) وقوله (ترخي أعنة الخيول حول مائة تغسل وجه الحزن)، وهكذا تشمل أهميّة الماء ليس فقط إرواء الظمأ بل أيضاً غسل الحزن، ولكنّ كلّ ذلك مجرّد حلم تحلم به قطر النّدى وعليه فإنّ نداء الجوقة يستمرّ ضائعاً بدون جدوى، ثم يتّحد مع الصّوت:

جوقة:

قَطْرُ النَّدَى .. يَا مِصْرْ
قَطْرُ النَّدَى فِي الأَســـرْ
قَطْرُ النَّدَى ..
قَطْرُ النَّدَى ..

الصّوت والجوقة:

.. كَانَ (خُمَارَوَيْهُ) رَاقِدًا عَلَى بُحَيْرَةِ الزَّئْبَقْ

فِي نَوْمَــــةِ القَيْلُولَـــــة

فَمَنْ تُرَى يُنقذ هَذه الأَمِيرَة المَغْلُولَة؟

مَنْ يَا تُرَى يُنْقِذُهَـــــا؟

بِالسَّيْفِ ..

أَوْ .. بِالحِيلَـــــــة؟!

مرّة أخرى يضع نداء الجوقة فلا يكتمل ويتّحد معها في النّهاية (الصّوت) مقرّرين معًا أنّ خماوريه "لا يزال راقدًا في نومه القيلولة ويوازي هذا الزّمن زمن مرور قطر النّدى في سيناء وهو الصّيف، فيعبّر الأوّل عن منتهى الرّاحة ويعبّر الثّاني عن الحرّ والظمأ، بينما كان النّداء إلى سامع محدّد فإنّه هنا يتوجّه إلى لا أحد كما تتحوّل الأهميّة من المغيث إلى المغاث الّذي يجب انقاذه بأيّة وسيلة، ليس مهمًا هل بالسيف أم بالحيلة، بالحرب أو بالسّياسة، بالقتال أم بالتفاوض.

لا يقتصر موقف اللاّمبالاة على الحاكم فقط بل على المحكوم أيضًا، وإن اختلف الموقف اختلفت الأسباب، في هذا الإطار تدخل قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري)[1] الّتي تبدأ بهذا التّصدير الّذي يبدو بمثابة عنوان ثان للقصيدة:

[حاذيت خطو الله، لا أمامه، لا خلفه]

ثمّ تنقسم إلى أربعة أجزاء مرقّمة، يتكوّن الجزء الأوّل من ثلاثة مقاطع:

.. إطارُ سَيَارَتِه مُلَوَّثٌ بالدم!

سَارَ .. وَلَمْ يَهْتَــمْ!!

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 141.

كُنْتُ أَنَا المُشَاهِدَ الوَحِيـــــدَ
لَكِنِّي .. فَرَشْتُ فَوْقَ الجَسَدِ الْمُلْقَى جَرِيدَتِي اليَوْمِيهْ
وَحِينَ أَقْبَلَ الرِّجَالُ مِنْ بَعِيــــــدْ ..
مَزَّقْتُ هَذَا الرَّقَمَ المَكْتُوبَ فِي وُرَيْقَةٍ مَطْوِيَّــهْ
وَسِرْتُ عَنْهُمْ .. مَا فَتَحْتُ الفَــــمْ!!

****

(حَارَبْتُ فِي حَرْبِهِمَـــــا
وَعِنْدَمَا رَأَيْتُ كُلًّا مِنْهُمَــــــا .. مُتَّهَمَــا
خَلَعْتُ كُلًّا مِنْهُمَـــا!
كَيْ يَسْتَرِدَّ الْمُؤْمِنُونَ الرَّأْيَ وَالبَيْعَـــــةَ
لَكِنَّهُمْ لَمْ يُدْرِكُوا الخُدْعَـــــةَ!)

بأسلوب استبدالي يتمّ ربط زمنين، زمن معاصرٌ في المقطع الأوّل يتّضح من اللّغة وقرائن الحال وليس من إشارة واضحة، وزمن ماضي هو زمن القناع الّذي يوظّفه الشّاعر[1] وهو قناع أبي موسى الأشعري الصحابي الّذي حكمه علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه ومعاوية بن أبي سفيان في خلافهما، ويلتقي الزّمنان في حديثين متشابهين في الدّلالة ومختلفين في النّتيجة، فمن المقطع الأوّل نفهم أنّ هناك حادث اصطدام بين وسيلة نقل بشخص ما وكان المتكلّم هو الشّاهد الوحيد وكما لم يهتمّ صاحب السّيارة، فإن الشّاهد أيضًا يخفي الجريمة، بأن يخفي الجسد الملقي بالجريدة اليوميّة ويقطع رقم السّيارة بعد أن كان كتبه في ورقة، أي أنّه يعلم أدق تفاصيل الجريمة، ولكنّه تستّر عليها. أمّا الكلام في المقطع المحصور بين قوسين فيعود على القناع أي موسى الأشعري

---

1 – د. محمد فتوح أحمد: "واقع القصيدة العربيّة المعاصرة"، دار المعارف، ط1 ، 1984 ص 62.

دون تغيير الضمير وهو ضمير المتكلّم ممّا يوحي بأنّ المتكلّم واحد، مع أنّ العنوان يشير أنّ الحديث مع أبي موسى وليس له، هكذا تصبح العلاقة مع التّاريخ مثلاً في أبي موسى علاقة جذب وطرد، إنّه تاريخ واحد متعدّد. ويخبرنا المتكلّم القناع أنّه حارب مع المتحاكمين ولكنّه خلعهما بعد تبيّنه أنّ الاثنين متهمان، هاهنا نجد قراءة ثانية للتّاريخ، حيث من المعروف أنّ الخدعة وقعت على أبي موسى عكسها هنا حيث تقع الخدعة منه فيعزل المتحاكمين معًا تاركًا البيعة للمؤمنين، وهو ما لم يدركوه كما يقرّر ويلتقي الزّمنان أو الحدثان في أنّ هناك جريمة وشهودًا ويختلفان في موقف الشهود. ثمّ يعود بنا المقطع الثّالث إلى الزّمن الحالي أي المعاصر:

حينَ دَلَفْتُ دَاخِلَ الْمَقْهَى
جَرَّدَني النَّادِلُ مِنْ ثِيَابِي
جَرَّدْتُهُ بِنَظْرَةِ ارْتِيَابْ
بَادَلَتْهُ الكُرْهَا!
لَكِنَّنِي مَنَحْتُهُ القِرْشَ: فَزَيَّنَ الوَجْهَا..
بِبَسْمَةٍ .. كَلْبِيَّةٍ .. بِلَهَـا ..
ثُمَّ رَسَمْتُ وَجْهَهُ الجَدِيدَ .. فَوْقَ عُلْبَةِ الثِّقَابْ!

في حين كان الزّمن القديم واحدًا بمتهمين: يصير الزّمن الجديد متهمًا واحدًا ذا وجهين، فهو من جهة مخبر يتخفى في ثياب نادل يجرد المتكلّم ثيابه بنظرة شكّ، لكنّه سرعان ما يتحوّل من وجه شاك إلى وجه مزيّن بعد أن يمنحه المتكلّم القرش فينسى مهمّته فكأنّما هو شخصان من سماتها القابلية للتحوّل والقابلية لبيع الضّمير.

ينتقل الجزء الثّانى إلى زمن شبه مطلق وإلى شبه شهادة لوجه التّاريخ كيف رأى المتكلّم (الآخرين) يبكون عروس النيل في جلوتها الأخيرة، ثمّ بمجرد أن تلاشت الفقاقيع من جرّاء غرقها، إذا هم يقابضون الحزن بالشواء، بينما تعترف

بالجريمة الأسماك الّتي تذكر للمتكلّم أنّ طعامها الأخير كان لحماً بشرياً، ويشهد الماء أنّه تبادل مع الغريقة الابتلاع، وتقول له تحنيطة التّمساح فوق باب المنزل المقابل: إنّ عظام طفلة كانت فراش نومه في القاع. إذا فلم تكن الطّفلة عروساً أو أضحية بل ضحية جريمة نكراء يعترف بها كلّ شيء إلاّ الإنسان.

يلي هذا المقطع الّذي اختصرناه مقطع ثان يعود بنا إلى القناع أبي موسى الّذي يتكلّم عن أعماق التّاريخ باعتراف مخالف لقراءة التّاريخ السّائدة:

(خَلَعْتُ خَاتَمِي .. وَسَيِّدِي
فَهَلْ ترَى أَحْصِي لَكِ الشَّامَاتِ فِي يَدِي
لِتَعْرِيفِينِي حِينَ تُقْبَلِينَ فِي غَدِ
وَتَغْسِلِينَ جسَدِي
مِنْ رَغَوَاتِ الزَّبَدِ؟!

إنّ هناك زبدا يغطي جسد المتكلّم القناع، أو يغطي التّاريخ في شخص أبي موسى، ممّا يحتاج إلى غسيل وإلى رد اعتبار وهذا بدوره يستوجب إعادة قراءة للتّاريخ.

في المقطع الثّالث من هذا الجزء أيضاً عودة إلى زمن مطلق وإلى موصوف مجهول إذ يبدأ المقطع بهذه البداية:

فِي لَيْلَةِ الوفَاءْ
رَأَيْتُهَا – فِيمَا يَرَى النَّائِمُ – مُهْرَةَ كَسْلَى
يُسْرِجُها الحُوذِيٌّ فِي مَرْكَبَةِ الكِراءْ

وتستمر شهادة المتكلّم هذه لوجه التّاريخ، كيف أنّ الحوذي كان يهوي عليها بالسّياط، وهي لا تشكو ولا تسير، وحينما يثور المتكلّم ويغلظ القول للحوذي تلتفت فإذا في عينيها زهرتان تنتظران قبلة من نحلة هيض جناحها فلم تعدّ تطير – كلّ هذا يحدث – فيما يرى النائم – ومن هذا المنام أنّه رآها طفلة حبلى ورآها ظلاً لكنّه في الصباح رآها وهي مشدودة إلى الشراع تلوح له،

وسواء في المنام أم في اليقظة فإنّ ما يحدث لها إنّما يحدث عنوة ودون حول منها، عند ذلك يتعثّر المتكلّم فيرى نفسه (غيره) وحينما يُلقِي عليها نظرة الوداع كأنّه لم يرها قبلاً تطرق ولا تعترف له أنّه رآها ليلاً: نحن إذن أمام ازدواجية، شيء يحدث في السّر (ليلاً) وشيء يحدث في الصّباح، جرائم في حقّها (ربما الأمّة) وجرائم في النّهار، ولكنّ حتّى الضّحية لا تعترف بأنّها انتهكت وأنها حبلى، وتكون النتيجة أن تسبى ومع ذلك تستمر في عنادها ولا تعترف.

في الجزء الثّالث نعود إلى المتكلّم الّذي يبدو هنا بدون قناع، وقد خرج في الصّباح لا يحمل سوى سجائره في جيب سترته الرّمادية (إشارة إلى السأم) لأنّ سجائره وحدها من يمنحه الحبّ دون مقابل: هذا هو المقطع الأوّل الّذي يحمل دلالة أنّ كلّ شيء قابل للتزييف وكل أشخاص التّاريخ قابلون للشّراء.

أمّا المقطع الثّاني فهو معنون – (رؤيا) وهو محصور بين قوسين وتحمل هذه الرؤيا نبوءة بالنّتيجة، وهي أنّه سيكون عام تحترق فيها السنابل والضروع، وتنمو فيه حوافر للنّاس من الظمأ والجوع ، يلعق الأطفال فيه الثرى، وينمو الصمغ في العيون فلا ترى وحتّى أنّ الأمّ لتطهو طفلها الرّضيع.

وفي المقطع الثّالث يتّحد المتكلّم بقناعه كلّ الإتحاد، يخرج من عمق التّاريخ فلا يتّضح الزّمن الّذي يتكلّم فيه، كما ينتهي وضع الكتابة بين قوسين:

حَاذَيْتُ خَطْوَ اللّه، لاَ أَمَامَهُ – وَلاَ خَلْفَــهْ
عَرِفْتُ أَنَّ كَلِمَتِي أَتْفَهْ ..
مَنْ أَنْ تَنَالَ سَيْفَهُ أَوْ ذَهَبَــهْ
(حِينَ رَأَتْ عَيْنَايَ مَا تَحْتَ الثِّيَابِ: لَمْ يَعُدْ يُثِيرُنِي!)
قَلَّبْتُ – حِينًا – وَجْهِي العُمْلَةْ
حَتَّى إِذَا مَا انْقَضَتِ المُهْلَةَ
أَلْقَيْتُهَا فِي البِئْرِ .. دُونَ جَلَبَة!
وَهَكَذَا .. فَقَدْتُ حَتَّى حِلْمَهُ وَغَضَبَهْ

هنا ثنائية بين الأمام والخلف، السّيف والذّهب، وجهي العملة، الحلم والغضب. إنّ المتكلّم القناع بعد أن يدرك الحقيقة، حقيقة اللاّجدوى من كل شيء يفقد الرّغبة في الاختيار بين هذه الثنائيات ويُلقي كلّ شيء وراء ظهره، إذ لا دور له مهما كان اختياره ما دام هذا الاختيار لن يُعمل به.

الموت ظمأ:

تُؤدي كلّ الحوائل إلى أن ينتصر الموت على الحياة، فيعمّ كلّ مظاهرها وتكون انتكاسة عامّة، فتطغى الكآبة ويغور الماء، ويسود الظمأ، ففي قصيدة (ظمأ...ظمأ)[1] نجد هذه الصّورة:

جَسَدِي: صَخْرَةٌ صَهَرَتْهَا الظَّهِيرَةَ
حلْقَهَا يَتَفَتَتْ.
وَالبَحْرُ بَعْدَ ذِرَاعَيْنِ .. بُعْدُ السَّمَاءْ!
فَرَسُ المَوْجِ تَنْقُضُ أَعْرَافَهَا البِيضَ.
تَعْدُو بِمَرْكَبَةِ الزُّرقَـــــةِ اللّهبيّهْ،
لَكنَّها تَتَحَطَّمُ فَوْقَ الحَوَاجِزِ .. تَهْوِي كَسِيرَه!
أَكْشِفُ الرأْسَ تَحْتَ الـــــــرَّذَاذْ
أَمُدُّ يَدِي حَامِلاً كُوبِي الفَارِغَ الوَرَقِـــــــيْ ..
لِتَسْبَحَ فِيهِ الفَقَاقِيعُ ذَاتُ العُيُونِ الصَّغِيرَه
عَطَشٌ .. عَطَشٌ، وَالنِّـــــدَاءْ
خِنْجَرٌ فِي الهَوَاءْ!

تتكوّن الصّورة من طرفين: الأوّل المتكلّم الّذي يمثّل الصّخرة ومن صفاتها أنّها مصهورة وأنّها تتفتّت، والثّاني فرس الموج في البحر، وبينهما حواجز فاصلة، لذلك يأتي الجناس ليرسم العلاقة ويحدّد المسافة بينهما، (والبحر بعد

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 119.

ذراعين بعد السّماء). إنّها حواجز ليست من صنع الطّرفين لأنّ كليهما يبذل جهداً فالمتكلّم يمدّ يده بالكوب أو ينادي دون جدوى، وفرس البحر تنفض أعرافها وتعدو ولكنّها تتحطّم وتهوى. وتكمل حركةُ الطّرف الثّاني رسمَ الصّورة حاملة دلالة اللاّجدوى من خلال (الكوب الورقي)، و(الفقاقيع)، و(الخنجر) الّذي ليس يطعن إلاّ الهواء. وبعد الإشارة إلى عدد من دلالات السّقوط والتردي فيما يلي هذا المقطع، يأتي النّداء البديل:

(ظَمِيءَ النَّاس لِلْدَّمِ فِي كُلِّ قَلْبٍ مُحِبْ ..
فاسْقِهِمْ يَا غُلاَمْ)
مَرَّ بِـــي غَاسِلُو الطُرُقَـــاتْ
فَأَدَارُوا خَرَائِطُهُمْ، غَسَلُوا النُصُبَ الحَجَرِيْ،
وَكُنْتُ عَلَى الدُّرُجَاتْ

هنا يتبادل الدّم والماء المواقع، فيصبح الدّم للشّرب، لكنّ سرعان ما يأتي الماء ليغسل دمّ الشّهيد في محاولة لإخفاء الشّاهد، يحمل هذه الدّلالة الفعل في (فأداروا) وهناك كان المتكلّم يكاد يموت من الظمأ علـــى الدّرجات (يتأوّه مرتعشاً)، وبدلاً من إروائه يتحوّل الماء ليس أداة لإخفاء الشّاهد فحسب، بل عاملاً مساعداً على الموت، إذ يبلّل الظامئ، ويساعد الرّياح في رفع درجة البرد عنده وتكون النّهاية:

أَهْلِي الغُرَبَاءْ
عَثَرُوا بِي مَعَ الصبْحِ، أَهْذِي بِغَيْبُوبَةِ المَوْتِ
مُحْتَقِنَ الوَجْهِ، خَاوِي الوِفَاضْ
يَتَفَتتْ حَلْقِـــي لِقَطْرَةِ حُبْ ..
غَيْرَ أَنَّ اليَنَابِيعَ جَفَتْ بِعَيْنِيَّ، وَالبَحْرَ غَاضْ
وَالشُّطُوطُ العِرَاضْ
تتناءَى ..

وَيَهْوي البَيَاضْ!

في السّطر الثّاني يستند الفعل الأوّل (عثروا) إلى الجار والمجرور (بــي) بدلاً من (على) حاملاً دلالة الوضع المزري الّذي يعيشه المتكلّم، وهنا تتوالى الجمل الحالية مدعّمة لهذه الدّلالة (أهذي بغيبوبة الموت) (تحتضن الوجه) (خاوي الوفاض) (يتفتّت حلقه لقطرة ماء)، كلّ ذلك يحدث دون جدوى لأنّ الينابيع جفّت والبحر غاض، ولكنّ ذلك يحدث في (عينيه) فقط، بينما الماء متوفّر في الواقع، إنّه العطش في وجود الماء، أو هو الموت في الحياة.

ما كان – ما سيكون:

يحكم هذه التّجربة الموضوعيّة ثنائية في الزّمان: زمان يذهب بأمجاده وآخر يجيء، محققًا الرؤى أو مخيّبًا لها: "زمن تاريخي هو ذلك الزّمن الذّهبي النّبيل زمــن الخيــول البريّـــة الّتي كانت تتنفّــس حرّيّة، أو زمن الأمجاد العربيّة السّالفة واللّحظات التّاريخية المضيئة، وزمن غير تاريخي– AHISTORICAL هو زمن الواقع العربيّ الّذي سقط كما بدا للشّاعر سقوطًا نهائيًا خارج التّاريخ"[1] هكذا نقرأ في قصيدة (خيول) من ديوان (أوراق الغرفة رقم 8)[2]:

ارْكُضِي .. اوْقِفِي

زَمَنٌ يَتَقَاطَـــــعُ

واخْتَرْتِ أَنْ تَذْهَبِي فِي الطَّرِيقِ الّذِي يَتَرَاجَعُ

"ينقطع التّاريخ كما ينقطع الخطّ المتواصل من منظور اليأس والرّماد تختفى الدّائرة، ليحلّ محلّها الامتداد الأفقي لحركة القطارات الّتي ترحل بين قضيبين

---

1 – د. إعتدال عثمان: الشّعر والموت في زمن الاستلاب، ص 223.

2 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 330.

ما كان ما سيكون"[1]: هكذا نقرأ في الإصحاح الأوّل من سفر آلف دال من ديوان (العهد الآتي)[2].

القِطَارَاتُ تَرْحَلُ فوقَ قَضِيبَيْنِ مَا كَانَ – مَا سَيَكُونْ!

والسَّمَاءُ رَمَادٌ، بِهِ صَنَعَ الموْتُ قَهوَتَهُ

تنقسم التّجربة الموضوعيّة تبعًا لهذا المنظور إلى قسمين: قسم يمثله ديوانا "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" و "تعليق على ما حدث" في الأوّل بكاء أو بالأحرى اعتراف بعديٌّ يجيء، بعد نكبة حزيران 1967– كما سبقت الإشارة– والثّاني كما هو واضح من عنوان الدّيوان ينصبٌّ على ما حدث معلقًا، أي أنّ الدّيوانين (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) وديوان (تعليق ما حدث) يتعلقان بما كان. والقسم الآخر ما سيكون يمثّله ديوان "العهد الآتي"، وديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس".

من الدّيوان الأوّل نلمس التّناظر بين العهدين القديم والجديد من الكتاب المقدّس وبين العهد الآتي الحامل رؤيا لما سيكون، بينما ندرك من الدّيوان الثّاني أنّ هذه أقوال غير الّتي كانت، حيث العنوان الرّديف (لا تصالح) وهو فعل أمرناه يشير إلى ما ينبغي أن يكون من نضال، أو بالأحرى ما لا ينبغي أن يكون من تصالح مع العدوّ.

ولا تعني الملاحظة الأخيرة أنّ الخطاب في العهد الآتي يتوجّه إلى المستقبل قدر ما يعني بناء النّتائج وتحديد زاوية الرؤية انطلاقًا ممّا حدث ويحدث، لذلك فإنّ الدّيوان الّذي هو بمثابة قصيدة واحدة متماسكة يبدأ بهذا التّصدير من العهد القديم من الكتاب المقدّس: "وقال الرّب الإله هو ذا الإنسان صار كواحد منّا

---

1 – د. جابر عصفور: معنى الحداثة في الشّعر المعاصر، مجلة نصر المجلد الرابع، العدد الرابع، الجزء الثاني، 1982، ص 52.

2 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 242.

عارفًا الخير والشّر"، ثمّ يضيف من العهد الجديد "مملكتي ليست من هذا العالم: لوكانت مملكتي من هذا العالم لكان خدامي يجاهدون لكي لا أسلم إلى اليهود".

وباستغلال "توازي الموقع"[1] حيث هناك قديم وجديد، سماء وأرض إله وإنسان، أتباع وأعداء، يتمّ توليد الدّلالات، لكنّ هناك سعيًا لوصل هذا بذاك أول لخلق المواجهة، فمن جهة نجد في التصدير الأوّل تعالي الإنسان الّذي صار كواحد من الملكوت الأعلى، لكنّ هناك أيضًا تنافرًا من جهة ثانية حسب التّصدير الثّاني، حيث أنّ الإله لا يقبل هذا الاتصال ما دام هناك أعداء وهناك من الأتباع من لا يدافع عن الإله. إذا فالعلاقة هي علاقة جذب وطرد، تبدأ منذ العنوان الأوّل في ديوان العهد الآتي (صلاة)[2] بكل ما تحمله الصّلاة من معاني الطقوسية والصّلة بقوّة أعلى، لكنّ محتوى الصّلاة هنا ذو مدلول مختلف:

أَبَانَا الّذِي فِي المبَاحِث. نَحْنُ رَعَايَاكَ. باقٍ
لَكَ الجبَرُوتُ. وبَاقٍ لَنَـــا الملَكُوتُ. وبَاقٍ لِمَنْ
تَحْرُسُ الرَّهْبُوتُ.

ويرجع بنا الإصحاح الأوّل من سفر التّكوين إلى جذور العلاقة أو إلى بدء التّكوين الذي يبدأ بعد أن كان الإله – مُعَبِّرًا عن ذلك بضمير المتكلّم – يسكن كلّ شيء، وكان كلّ شيء هادئًا، ممّا خلق الملل لديه فرأى أن يخلق صِراعًا بين الأشياء.

حِينَ رَأَيْتُ أَنَّ كُلَّ مَا أَرَاهُ
لاَ يُنْقِذُ القَلْبَ مِنَ المَلَلُ
(مُبَارَزَاتُ الدِّيْكَهْ
كَانَتْ هِيَ التَّسْلِية الوَحِيدَهْ

---

1 – د. صلاح فضل: انتاج الدّلالة في شعر أمل دنقل، مجلة فصول، العدد الأوّل، 198.

2 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 222.

فِي جَلْسَتِي الوَحِيدَهْ
بَيْنَ غُصُونِ الشَّجَرِ المُشْتَبِكهْ[1]

عند ذلك يقرّر أن ينزل إلى الماء فينقسم وحينها ينظر إلى الماء فيرى وجهه مكلّلاً بتاج الشّوك: حيث تصبح صورته غير ما هو عليه أو بالأحرى غير ما يرجوه. إنّه يطلب أن يكون الحبّ في الأرض فلا يكون، وأن يكون العدل فلا يكون، ويطلب أن يكون العقل فلا يكون، لذلك يرى أنّه لابدّ من الرّيح لتكنس العفن، ولابدّ من الدّم حتى تستقيم الأمور، فلتكن ثورة من الفقراء، وهنا يتّحد الإله بالإنسان في الإصحاح الرّابع:[2]

إنَّنِي أَوّلُ الفُقَرَاءِ الّذينَ يَعِيشُونَ مُغْتَرِبِيــنَ
يَمُوتُونَ مُحْتَسِبِينَ لَدَى العَـــزَاءْ .
قُلْتُ: فَلْتَكُنِ الأَرْضُ لِي .. وَلَهُمْ!
(وَأَنَا بَيْنَهُمْ)
حِينَ أَخْلَعُ عَنِي ثِيَابَ السَّمَاءْ
فَأَنَا أَتَقَدَّسُ – فِي صَرْخَةِ الجُوعِ – فَوْقَ الفِرَاشِ الخَشِنْ!

وكما يتَّحد الإله بالإنسان الفقير كذلك يتّحد بالثّورة، إنّ الإله يكون بالصّلب ولا يكون بدون الصّلب أنّه يتّحد بمشنقته، ويكتسب هويّته منها حسب الإصحاح الخامس:[3]

حَدَّقْتُ فِي الصَّخْرِ، وَفِي اليُنْبُوعْ
رَأَيْتُ وَجْهِي فِي سِمَاتِ الجُوعْ!
حَدَّقْتُ فِي جَبِينِي المَقْلُوبْ
رَأَيْتَنِي: الصَّلِيبَ والمَصْلُوبْ

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 225.

2 – المصدر نفسه، ص 229.

3 – نفسه، ص 229.

صَرَخْتُ -كُنْتُ خَارِجًا مِنْ رَحِمِ الهَنَاءَ
صَرَخْتُ، أَطْلُبُ البَرَاءَه
كَيْنُونَتِي: مَشْنَقَتِي
وَحَبْلِي السِّرِيُّ:
حَبْلَهَا
المَقْطُوعْ!

وعلى عكس ما نعرفه من البكاء على صلب الإله، نجدها هنا رؤية معاكسة، حيث الإله يصبح إلهًا بهذه الصّفة أي مصلوبًا، تصبح الثّورة إعادة صياغة للوجود وإعادة الوحدة كما كانت إليه: هكذا يلتقي الإله بالإنسان والثّورة بالقداسة والبداية تكون بالنّهاية، فمن التّضحية تولد الحياة، وهكذا يكون الحبل المقطوع بمثابة الولادة، يصبح أيُّ نوع من ثورة الإنسان ذا قداسة وجزءًا من "العهد الآتي" وتمثّل ثورة الطّلبة 1972 بداية في سفر الخروج كإصحاح أوّل[1] وتبدأ بنداء إلى الّذي يقفون على حافة المذبحة أن يشهروا الأسلحة ويخرجوا في ثورة وكجزء من تجربة الثّورة يجيء عرض لحالة قمع في الإصحاح الثّاني في قوله:

(صَفَعَتْهُ يَدٌ- أَدْخَلَتْهُ يَدٌ الله فِي التَجْرِبَة)

الثّورة إذن جزء من رغبة الله، وما يلاقيه الثّائر في طريق أيضًا جزء من امتحان الله له، هكذا تصبح كلّ جزئيات الثّورة ذات نصيب من القداسة.

وفي الإصحاح الثّالث دعوة إلى عدم السّلم يوجّهها الثّائر إلى أمّه، لأنّ السّلم لا يتّفق مع ما ينتظرها من مذلة:

وَغَدًا يَذْبَحُونَك .. بَحْثًا عَنْ الكَنْزِ فِي الحَوْصَلَة!
وَغَدًا تَغْتَدِى مُدُنُ الْأَلْفِ عَامْ

1 – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 23.

مُدُنًا .. لِلْخِيَامْ

مُدُنًا تَرْتَقِي دَرَجَ المِقْصَلَة

إنّ المقصلة نتيجة طبيعيّة، وما دامت ستكون من نصيب الأمّ ومدنها ذات الألف عام فلا مفرّ من مواجهتها من البداية، وقبل أن تأتي المذلة.

وفي الإصحاح الرّابع صورة لجزء من ثورة هي ثورة الطّلبة* الّذين خرجوا إلى الكعكة الحجرية يتغنون بليلة ميلاد مصر، أمّا الإصحاح الخامس فيعود متوجّهًا بوصيّته إلى الأمّ كي تذكره فقد لونته الصّحف الخائنة منذ الهزيمة، ويأتي الإصحاح السّادس خاتمة طبيعية، حيث الثّائر لا يملك إلاّ غضبه، بينما تملك السّلطة كل وسائل القمع، فيظهر الجند دائرة من درع وخوذات حرب وتنتهي الثّورة بفعل الرّصاص.

وَتَفَرَّقَ مَاؤُكَ – يَا نَهْرُ– حِينَ بَلَغَتْ المَصَبْ!

في مقابل سفر التّكوين المكوّن من ستة إصحاحات نجد هذا العنوان (سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس)، بمثابة سفر ثان، كما وجدنا ثورة الطّلبة جزءاً من محاولة إعادة صياغة الوجود، نجد نظيراً لها هنا، وفي الإصحاح الأوّل من ضمن سبعة إصحاحات: صورة القدس الّتي تنتظر عودة ابنها الثّائر سرحان حتى تبيض عيناها من الحزن: كما حدث لسيدنا يعقوب في انتظار ابنه يوسف عليه السّلام وفي شبه رثاء يتحوّل من وصف القدس إلى مخاطبة سرحان الّذي تعدّ الأرض بدونه وبدون الثّورة مراعي من الشّوك يورثها الله ما شاء من أمم.

ويشير الإصحاح الثّاني إلى قمع السّلطة والإعلام للثّورة كما يشير إلى الرّغبة في فضح هذا القمع: "من يجرؤ أن يضع الجرس الأوّل في عنق القط".

أمّا الإصحاح الثّالث فيرسم صورتين متوازيتين (لفيروز ولبنان) الأولى فيروز تغني من شرفة الفجر ولبنان على الخريطة، والثّانية فيروز وهي ترثي

---

* – حدثت هذه الثّورة سنة 1972.

لبنان وتستعيد الجنوب بأغنياتها بينما مطر النّار يهطل ويترك ثقوباً في خريطة بيروت.

يشير الإصحاح الرّابع إلى غياب الحرف السيف في أرض الخوف باحثًا عنه المتكلّم دون جدوى، ويأتي الإصحاح الخامس راسماً صورة لهذا الخوف ناقلاً المتلقي إلى عمل في علم البكاء، حيث الحوائط مرثوثة ببقايا دم لعقته الكلاب.

وبعد الانتقال إلى القدس وبيروت وعمّان يعود بنا الإصحاح السّادس إلى سرحان ليقدّم صورة من خلال العمل البطولي الّذي قام به*، مُعتبراً أنّ هذا العمل جزء من رغبة الله، حيث:

عندَمَا أَطْلَقَ النَّارَ كَانَتْ يَدُ القَدْسِ فَوْقَ الزّنَّادْ

(وَيَدُ اللَّهِ تَخْلَعُ عَنْ جَسَدِ القُدْسِ ثَوْبَ الحِدَادْ)

وأمّا الإصحاح السّابع فيأتي بمثابة تحسر على أنّ الرّصاص لم يطلّ أعتى الأعداء وهو كسنجر.

في مقابل السفرين السّابقين يأتي السّفر الثّالث "سفر ألف دال"[1] أشبه بمحطة للاستراحة من عناء الثّورة وللتأمل، حيث يبدأ الإصحاح الأوّل بنوع من الحكمة: القطارات ترحل فوق قضيبين ما كان – ما سيكون.

ويكاد هذا السّفر أن يكون ردّ فعل يائس وصورة قائمة للوضع حيث:

كُلُّ شيء يَفِرْ

فَلاَ المَاءُ تُمْسِكُهُ اليَدْ

وَالحُلْمُ لاَ يَتَبَقَى عَلَى شُرُفَاتِ العُيُونْ

وفي الإصحاح الثّاني نجد للمتكلّم رقم موت يوزّعه على النّاس.

---

*– إشارة إلى حادثة اغتيال جون كينيدي الّتي أتّهم بها سرحان المناضل الفلسطيني.

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 242.

وفي الإصحاح الثّالث تحرق الشّمس ذات العيون الشّتائية المطفأة كلّ زهور الأمل، وتكون آخر زهرة فوق قبر طفل صغير.

ويحمل الإصحاح الرّابع نغمة ساخرة ومريرة، ونرى في صورة للفتيات اللاّئي يجهضهنّ الزّحام على سلم الحافلة وضجيج الترام، صورة للحياة الّتي تشغل على الإنتاج والعطاء، وفي المقطع الثّاني من نفس الإصحاح نجد صورة أخرى ساخرة من الوضع، إذ أنّ من يؤمن بالوحدة الشّاملة هنّ النّساء اللاّئي يذهبن لمعالجة أسنانهن، ويحمل المقطع الثّالث: نغمة لليأس التّام وفيه رجاء من الأب الّذي في الصيدلية أنْ ينجينا من يدّ القابلة.

تستمرّ نغمة اليأس والنّقمة في الإصحاح الخامس كما في قول المتكلّم وهو يخاطب حبيبته قائلاً:

زَمَنُ المَوْتِ لاَ يَنْتَهِي يَا ابْنَتِي الثَّاكلهْ
وَأَنَا لَسْتُ أَوَّل مَنْ نَبَّأَ النَّاسَ عَنْ زَمَنِ الزَّلْزَلَهْ
وَأَنَا لَسْتُ أَوَّلْ مَنْ قَالَ في السُّوقِ:
إِنَّ الحَمَامَةَ – فِي العُشِّ– تَحْتَضِنَ القُبْلَه!

وينتهي هذا الإصحاح بالنّغمة نفسها:

قَبلِينِي .. وَلاَ تَدْمَعِي!
سُحُبُ الدَّمْعِ تَحْجِبُنِي عَنْ عُيُونِكِ ..
فِي هَذِه اللَّحظَة المُثْقَلَه
كَثُرَتْ بَيْنَنَا السُتُرُ الفَاصِلَه
لاَ تُضِيفِي إِلَيْهَا سِتَارًا جَدِيدًا

أمّا الإصحاح السّادس فيحمل صورة للمعار والموت الّتي تفشي في صورة غانية تعرض عريها فيسخر منها المتكلّم حين تسأله عن الحرب مجيباً أنّ عدوّ الوطن لا يمنح الدّرهم للبندقية بل للغانية، وتكون المفاجأة أنّها تبحث عن أخيها المحاصر في الضفّة الثّانية، وأنّها مضطرة بعد غيابه إلى هذا العار.

تستمر النّغمة أشد يأساً في الإصحاح السّابع ابتداء من إقرار المتكلّم:

(أشعر الآن أني وحيد) مروراً برسم صورة للمدينة في اللّيل، فهي أشبه بسفن نهبها القراصنة، حيث:

"لَيْسَ مَا يَنْبُضُ الآن بِالرُّوحِ فِي ذَلِكَ العَالَمِ المِسْكِينْ"

في الإصحاح الثّامن، صورة لترمل امرأة على شكل خطاب موجّه إليها بنبأ وفاة زوجها في الحرب. ولا تتّضح هذه الدّلالة إلاّ من خلال السّطرين المحصورين بين قوسين:

(فِي فَتْحَةِ البَابِ كَانَ الخِطَــاب
طَرِيحًا .. كَكَابِ الشَّهِيدْ)

وكذلك من خلال خاتمة الإصحاح:

آه .. سَيِّدَةَ الصَّمْتِ والكَلِمَاتِ الشَّرُودْ ..
آهْ .. أَيّتُهَا الأَرْمَلَــه

في الإصحاح التّاسع حديث إلى الحبيبة –الثّورة– في صورة مناجاة تنتهي بقوله:

ذِكْرَيَاتُكِ سِجْنِــي، وَصَوْتُكِ يَجْلُدُنِي
وَدَمِي قَطْرَةٌ – بَيْنَ عَيْنَيْكِ – لَيْسَتْ تَجِفْ!

يُطبق اليأس والقنوط على نفس المتكلّم فى الإصحاح العاشر والأخير، فكلّ شيء رمز للموت وعلى رأس هذه الأشياء الشّوارع فهي (أرامل متشحات بالسواد) أو (خيوط عنكبوت) أو أفاع تنام على راحة القمر، والمصابع مسمومة يغفو بداخلها الموت وينتهي الإصحاح بهذا الإقرار:

وأَنَا كُنْتُ بَيْنَ الشَّوَارِعِ وَحْدِي!
وبَيْنَ المَصَابِيحِ وَحْدِي
أَتَصَبَّبُ بالحُزْنِ بَيْنَ قَمِيصِي وَجَلْدِي
قَطْرَةً .. قَطْرَةً، كَانَ حُبِّي يَمُوتْ

وَأَنَا خَارِجٌ مِنْ فَرَّادِيسِهِ ..
دُونَ وَرْقَـــــةِ تُوتْ!!

تكاد تستمرّ ظاهرة اليأس هذه –وإن اختلفت طريقة التّعبير– في الجزء الثّاني[1] من ديوان "العهد الآتي" وهو مكوّن من ثمانية مزامير ينقل الثّلاثة الأوّل منها علاقة بين الشّاعر والإسكندرية، حيث العشق من طرفه، بينما تعشق هي البحر فينصحها المتكلّم بأن تبتعد عن البحر لكنّها مغرمة بماسة تزين تاج آلهة البحر. فلا تستمع إلى نصحه حتى يلفظها ذات البحر صباح فتكرّر بذلك أسطورة عروس النيل، ومع ذلك تظلّ في انتظار الحبيب القديم على الرّغم من سخرية الموج معها، وعلى الرّغم من المعاناة البحرية الّتي تلقاها.

ينتقل الشّاعر مباشرة في الإصحاح الرّابع إلى الحديث عن نفسه فكأنّما كان استعراض حالة الإسكندرية استعراضاً لوضعه الّذي يتجلّى في هذه الصّورة[2]:

غِلاَفُ اللَّيْلِ يَنشَقُّ عَنِ الرّعْدِ
غِلاَفُ القَلْبِ يَنْشَقُّ عَنْ الوجْدِ
مِسَاحَاتٌ مِنَ الضَّوْءِ الرَّمَادِيِّ
أَنَا النَّافِــذَةُ المُغْلَقَةُ السَّوْدَاءْ
وَالتُّفَاحَةَ الحَمْرَاءُ
وَالأَسْمَاءْ
(إِسْمِي كَانَ مَكْتُوبًا عَلَى طَرَفِ قَمِيصِي
قَبْلَ أَنْ يَعلَقَ فِي سِلْكِ الحَدُودِ الشَّائِكْ!)
النّهْرِ ضَمِيرِ (وَلِعَيْنَيْكِ انْسِيَابُ النَّهْرْ)
مَا أَقْسَى الإِنْتِظَـــارْ! ..

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 253.

2 – المصدر نفسه، ص 252.

يصبح المتكلّم جزءاً من بلاده بل هو هي، يتّحد بها، فانتظاره انتظارها، ومعاناتها معاناته. وفي الإصحاح الخامس ينقل سبب هذه المعاناة وهذا اللّون الرّمادي، فقد تغيّرت حبالها كان فستانها في الصّيف – وقت الهناء – من الكتان والزّهر أمّا الآن في الشّتاء فإنّه يكسوها، وفي شعرها غابات من الوحشة والصّمت، هوى نجمها في ثانية، وفي الثّانية الأخرى كان هو في السّجن.

في المزمور السّادس شبّه حوار بين المتكلّم وحبيبته – بلاده – يرجوها الاعتراف بأنّ ورقة التّوت الّتي كانت تسترها سقطت حتى تدحرجت إلى النّهر بينما الكلّ سكوت.

وفي المزمور السّابع فضح لحالة السكوت هذه ولحالة العار المتفشي حيث يعود الموتى يسألون "ماذا أتى بنا هنا"؟ فيجيب المتكلّم في صوت ساخرة جاء بكم الجدار، كناية عن العار واليتم، وطالما ليس هنا من يهتزّ النّار، فلا حاجة للسؤال.

يختتم هذا الجزء بالمزمور الثّامن وهو وحده المعنوّن، وعنوانه (شجوية) يبدأ بالتّساؤل لماذا يتابعني أينما سرت صوت الكمان؟ ويحمل صوت الكمان المتكلّم إلى الأحلام، إلى مدن شوارعها فضّة وبناياتها من خيوط الأشعّة حيث حبيبته على كتفيها يحط اليمام، وفي شبه صحوة يقرّر:

أُحِبُكِ، صَارَ الكَمَانُ كَعُوبَ بَنَادِقْ
وَصَــــارَ يَمَامُ الحَدَائِـــــقْ
قَنَابِلَ تَسْقُطَ فِي كُلِّ آنْ
... ...
وَغَابَ الكَمَانْ

وهنا ينقلب الحلم إلى حقيقة، وحدث انقلاب في كلّ شيء، فإذا صوت الكمان كعوب بنادق ويصير الحمام قنابل في واقع لا يسمح حتى بالحلم عندما يطبق اليأس التّام ويغيب صوت الكمان.

يوظف الجزء الثّالث[1] قناع أبي نواس الّذي يتكلّم طارحًا ذكرياته في شكل أوراق: ذكرى تكهن بينه وبين صاحبه عن طريق لعبة العملة، لعبة يتمّ فيها اكتشاف ما هو الأجدر بالسيادة؛ الكتابه أم الملك، السّلطة أم الحرف. في المرّة الأولى يفوز صاحب وجه الملك، وفي المرّة الثّانية يفوز الّذي يختار الكتابة أي المتكلّم، لكنّ دورة الأيّام تثبت أنّ الكلمة للسّلطان، إذ يلتقي الصاحبان أحدهما نديم للرشيد والآخر يتولى الحجابة.

في الورقة الثّانية استخلاص لحكمة موجزة في سطرين وهي أنّ السّلطة والكتابة معًا وجهان للعملة فمن يملكها يملكهما:

2) مَنْ يَمْلِكُ العُمْلَةَ يُمْسِكُ بِالوَجْهَيْنْ وَالفُقَرَاءُ بَيْنَ بَينْ

في الورقة الثّالثة حوار بين حرس السّلطة من جهة وبين المتكلّم وأبيه من جهة ثانية، حيث الاتّهام والإسكات من جانب الطرف الأوّل، والصّمت والعجز من الطرف الثّاني.

في الورقة الرّابعة اعتراف من أبي نواس – القناع – أنّ العسس صادرت شعره وفي الورقة الخامسة صورة لموت الأمّ، أمّ أبي نواس القناع بعد عانت من المذلّة والعار كخادمة للسّادة الّذين يتنذرون بها.

وفي الورقة السّادسة استخلاص لنتيجة أخرى مفادها البحث عن الحقيقة في الأرض، فبدلاً من البحث أن كان القرآن مخلوقًا أو أزليًا يجدر البحث عن السّلطان هل هو لصّ أم نصف نبي.

في الورقة السّابعة ذكرى تبدو غير ذات علاقة بما سبق، وهي أنّ المتكلّم القناع كان شاهداً على موت الحسين (رضي الله عنه) دون شربة ماء، وبسبب من الذّهب المتلالئ استباحت السيوف بين الأكرمين.

---

1 – أمل دنقل، المصدر السابق، ص 262.

ويختم اليأس مرّة أخرى هذا المزمور بتساؤل مؤداه، إذا كانت كلمات الحسين وسيوفه وجلاله لم تنقذ الحقّ، فكيف تنقذه ثرثرة الشّعراء، لذلك يحاول المتكلّم أن يتناسى منظر الدّماء بشرب المدام.

يمثّل الجزء الرّابع من ديوان "العهد الآتي" لوحات بعنوان (رسوم في بهو عربيّ) في اللّوحة الأولى، إشارة إلى الهزيمة الأولى ممثلة في ضياع الأندلس وفيها ليلى الدّمشقية ترنو لمغيب الشّمس والغبار يعلو نقشا هو (مولاي لاغالب إلاّ الله) إشارة إلى الاتكالية وسوء الرؤية الّتي ضيّعت الوطن وجلبت الهزيمة.

وفي اللّوحة الثّانية للمسجد الأقصى قبل أن يحترق وقبة الصّخرة والبرّاق وآية تآكلت حروفها (مولاي لا غالب إلا النّار) وفي اللّوحة نغمة -لا تخفى- من السّخرية حيث لم يبق من كلّ ذلك إلاّ ذكراه، ومع ذلك لا أحد يهتزّ.

واللّوحة الثّانية لسرحان بسلاحه وهو على شفا السّقوط ونقش:

(بَيْنِي وَبَيْنَ النَّاسِ تِلْكَ الشَّعْرَة
لَكِنَّ مَنْ يَقْبِض فَوْقَ الثَّوْرَة
يَقْبِضْ فَوْقَ الجَمْرَة)

واللّوحة إذ توظّف مقولة معاوية المعروفة تحوّرها بما يناسب الدّلالة مستفيدة أيضاً من معنى الحديث الشريف: "سيأتي زمان على النّاس الماسك فيه بدنية كالماسك بجمرة" وفيها دلالة أنّ الثّورة هي القاسم الّذي يربطه بالنّاس لكنّها صعبة المسالك.

في اللّوحة الرّابعة والأخيرة:

خَرِيطَةُ مَبْتُورَةَ الأَجْزَاءْ
كَانَ اسْمُهَا سَيْنَاءْ
وَلَطْخَةٌ سَوْدَاءْ
تَمْلأُ كُلَّ الصُّورَةَ

ثمّ تستفيد اللّوحة من الحديث الشريف **"النّاس سواسية كأسنان المشط"** ناقلة المعنى في شبه سخرية من الحالة الّتي تردى إليها الوضع العربيّ نقش على اللّوحة (النّاس سواسية في الذلّ – كأسنان المشط ينكســـرون كأسنان المشط في لحية – شيخ النفط)

إنّ هـــذه النّغمة اليائسة تعود للظهور لتختم هذا الـــجزء في شكل رجاء من النيل أن لا يعطى أو يلدا.

أمّا خاتمة الدّيوان وهي الجزء الخامس، فهي تأتي لتحصر الهم الأساسي في الدّيوان: إنّه اليأس إلى درجة عدم الرّغبة في الحياة، حيث النّداء والرّجاء في من يقتل أطفال المتكلّم لكي لا يولدوا تحت الذلّ: في الشقق المفروشة الحمراء قوادين وشحاذين.

ننتقل إلى الدّيوان الثّاني المعبّر عمّا سيكون والذي يوحي عنوانه "أقوال جديدة عن حرب البسوس" بعلاقة مختلفة مع الماضي، أمّا الماضي فممثل في حرب البسوس، وأمّا العلاقة المختلفة فتتمثّل في فعل القول: أي أنّ هناك قبولاً ورفضًا قبولاً لفعل المواجهة في حرب البسوس ورفضًا لأيّة نزعة تخالف ذلك، ويتكلّم كليب من أعماق التّاريخ لأخيه الزير سالم لكي يعطي رأي الماضي في الحاضر وهو رأي يقضي بالمواجهة ولكنّها هنا مواجهة جديدة لا عهد لنا بها، ولا هوادة فيها، لهذا تأتي معنونة بـــ (لا تصالح)، ومنذ الوصية الأولى، يأتي حرف الامتناع ليبرّر هذا الرفض والمواجهة:

لاَ تُصَالِحْ وَلَوْ مَنَحُوكَ الذَّهَبْ

ذلك أنّ الذّهب لن يعوّض شيئا ممّا ذهب، وكما أنّ المال والذّهب لن يتحوّلا إلى ذكريات ولن يعوضا ما مضى، كذلك لا يمكن أن يصبح الدّم ماء، كما أن في التّصالح عار العرب "التّصالح اغتيال للتّراث، بينما رفضه إبقاء لوجه

التّراث النّاصع من ناحية أخرى فإنّ المطالب بالتّصالح يخفي نيّة مؤداها هدم تراث الآخر بما له من فاعلية وإحلال تراثه مكانه"[1].

وفى الوصيةّ الثّانية تذهب الرّغبة في المواجهة ورفض الصلّح إلى أبعد من ذلك:

لاَ تُصَالِحَ عَلَى الدَّمِ .. حَتَّى بِدَمْ
لاَ تُصَالِحْ! وَلَوْ قِيلَ رَأْسٌ بِرَأْسْ
أَكُلُّ الرُؤُوسِ سَوَاءْ؟!

والوصيّة بهذه المعاملة غير المتكافئة تقفل الباب في وجه أيّ نزعةِ تصالحٍ وتحاول كلّ وصيّة أن تسدّ الطّريق في وجه الاستسلام أو التّصالح:

سَيَقُولُــونَ:
هَا نَحْنُ أَبْنَاءُ عَمْ
قُلْ لَهُمْ: إِنَّهُمْ لَمْ يراَعُوا العُمُومَة فِيمَنْ هَلَــكْ

وفي الوصيّة الثّالثة ينتهج المتكلّم وسيلة أخرى للاقتناع فيحاصر كليبُ المخاطبَ وهو أخوه سالم بتذكيره بابنة أخيه اليمامه التّي حرّمت أبائها بسبب يد الغدر، لذلك لا يجب أن يلين قلبه للنّساء اللاّبسات الحداد.

وفي مقابل كلّ وسيلة للإغراء بالتّصالح يعطي المتكلّم هدفًا لرفض هذه الوسيلة في الوصيّة الرّابعة:

لاَ تُصَالِحْ
وَلَوْ تَوَجُوكَ بِتَاجِ الإِمَارَة
كَيْفَ تَخْطُــو عَلَى جُثَّة ابن أَبِيكْ ..؟
وَكَيْفَ تَصِيرُ المَلِيكْ ..

---

1 – صدوق نور الدين: حدود النصّ الأدبي، دار الثّقافة، الدار البيضاء، ط1، 1984، ص 171.

عَلَى أَوْجُهِ البَهْجَةِ المُسْتَعَارَةِ؟

لا شيء يعادل الشّرف إلاّ السّيف وما دام الغدر متربصًا دائمًا فلا حاجة لمصافحة العدوّ.

تُحكم الوصيّة الخامسة الحصار حول المخاطب قصد رفض أيّ محاولة ترغب في المصالحة، وفي هذا الشّأن يوظّف الشّاعر قول علي كرّم الله وجهه:*

لاَ تَصَالِحْ

وَلَوْ قَالَ منْ مَالَ عِنْدَ الصِّدَامْ

".. مَا بَنَا طَاقَةٌ لامْتِشَاقِ الحُسَامْ .."

وتورد القصيدة أسبابًا أخرى للرّفض مكرّرة حرف الامتناع (ولو)

لاَ تُصَالِحْ وَلَوْ قِيلَ مَا قِيلَ مِنْ كَلِمَاتِ السَّلاَمْ

ثمّ تتوالى الأسئلة مضاعفة التّوكيد على المخاطب: كيف يستنشق الهواء المدنّس أو ينظر في عيني امرأة لا يستطيع حمايتها..الخ، وكلّها تساؤلات تمسّ الوتر الحسّاس قديمًا وحديثًا (وتر الشرف).

وتؤكّد الوصيّة أنّ الحياة في الدّم:

وارْوِ قَلْبَكَ بِالدَّمِ

وَارْوِ التُّرَابَ المُقَدَّسْ

وَارْوِ أَسْلاَفَكَ الرَّاقِدِينْ

إلى أنْ تَرُدَّ عَلَيْكَ العِظَامْ

تعترض الوصيّة السّادسة على المتغلّلين بسياسة المراحل أو سياسة الدّهاء ذلك أنّ القضيّة أكبر من الحيلة وأكبر من أيّ صبر حتى النّهاية:

---

* – كلمة علي كرّم الله وجهه لجنده ما معناه: ما لكم كلما أمرتكم بالجهاد تعلّلتم مرّة بالبرد ومرّة بالحر.

إنّه الثّأرُ
تَبْهَتُ شُعْلَتُـــهُ فِي الضُّلُوعِ
إِذَا مَا تَوَالَتْ عَلَيْهِ الفُصُولْ..

وتقف الوصيّة السّابعة في وجه التكهنات، وفي وجه المتعلّلين بالنّبوّات وبالنّجوم، وفي هذا الصدّد يذكر المتكلّم أنّ الصفح من شيمته، شريطة أن لا يكون الظّلم غدراً، أمّا العدوّ يبدي كلّ حفاوة ثمّ يضرب ضربته في الخفاء، فإنّ المتكلّم يدعو إلى رفض أيّ تصالح.

وتأتي الوصيّة الثّامنة لترسم حالة الصّلح الوحيدة الممكنة وهي أن يعود الحق إلى نصابه:

لا تُصَالِحْ
إِلَى أَنْ يَعُودَ الوُجُودُ لِدَوْرَتِهِ الدَّائِرَةَ
النُّجُومُ .. لِمِيقَاتِهَا
وَالطُّيُورُ .. لأَصْوَاتِهَا
وَالرِّمَالُ .. لِذَرَّاتِها
وَالقَتِيلُ لِطِفْلَتِـــــهِ النَّاظِرَه

وبعبارة أصحّ فإنّه لا تصالح طالما أنّ هذا كلّه ليس ممكناً وسيظلّ العدوّ عدواً لذلك تعود الوصية للتّركيز على ما فقد إثر الفعل الغدر من أشياء غالية وثمينة:

كُلُّ شَيْءٍ تَحَطَّمَ فِي لَحْظَةٍ عَابِرَه:
الصِّبَا – بَهْجَةُ الأَهْلِ – صَوْتُ الحِصَانِ – التَّعَرُّفُ بِالضَّيْفِ – هَمْهَمَةُ القَلْبِ حِينَ يَرَى بُرْعُماً فِي الحَدِيقَةِ يُذْوَى – الصَّلَاةُ لِكَيْ يَنْزِلَ المَطْرُ المَوْسِمِيُّ – مرَاوَغَةُ القَلْبِ حِينَ يَرَى طَائِرَ المَوْتِ وَهُوَ يُرَفْرِفُ فَوْقَ المُبَارَزَةِ الكَاسِرَه

وربّما بدا أنّ هذه الأشياء لا تستحق كلّ هذا الرّفض، إلاّ أنّها في الحقيقة تكتسب قيمتها من سببين أولاً: لأنّها من الماضي، ثانيًا: لأنّ من ضيّعها مجرّد لصّ.

أمّا الوصيّة العاشرة: فتسد بابًا أخيراً وهو التعلّل بمعارضة كلّ شيوخ القبيلة فلا صلح لأنّ المحارب هو وحده فارس هذا الزّمان والآخرون مسوخ:

والوصيّة العاشرة هي: لا تصالح. فتأتي هذه الوصيّة الأخيرة مبتورة ومكتفيّة بهذا النّهي على أنّه خلاصة الخلاصة ونهاية كلّ الكلام.

وفي القسم الخاص (بأقوال اليمامة) نجد مبرّرات أخرى لهذا الإصرار على رفض الصّلح وإن كانت تنسجم مع حجج كليب وتستمرّ معها في الطّريق نفسه وتقرّر اليمامة منذ البداية أنّه ليس من طلب سوى أن يعود أبوها منتصباً فوق حصان الحقيقة: وهذا ليس بالطّلب المستحيل ولكنّه العدل. ونلمس في الحجج الّتي تقدّمها اليمامة، إصراراً مثل إصرار كليب على ربط الماضي بالحاضر في شكل دورة:

هَلْ يرِثُ الأَرْضَ إلاَّ بَنُوهَا

وَهَلْ تَتَنَاسَى البَسَاتِينُ مَنْ سَكَنُوهَا

وَهَلْ تَتَنَكَّرُ أَغْصَانُهَا لِلْجُذُورِ

(لأَنَّ الجُذُورَ تُهَاجِرُ فِي الاِتِّجَاهِ المُعَاكِسِ

هَلْ تَتَرَنَّمُ قِيثَارَةُ الصَّمْتِ

إلاَّ إذَا عَادَتِ القَوْسُ تَذْرَعُ أَوْتَارَهَا العَصَبِيّة.

ويبلغ الرّفض باليمامة إلى درجة تشحّن به لهجتها كما نلاحظ في المقطع السّابق من خلال أفعال (تتناسى، تتنكّر، تترنّم، تذرع، العصبيّة) وهي لغة شديدة القسوة تميّز اليمامة حتى أنّها لترى الشّمس بمثابة عين القتيل الّتي تنتظر أن يُثأر لها: لذلك فإنّ اليمامة تطلب من النّاس أن لا يدخلوا معمدانية الماء

معمدانية السّلم بل معمدانية النّار الّتي تكوي الجروح، وتصقل السّيوف وتُغضح الخبز، كلّ ذلك ليعود كلّ شيء إلى مكانه:

كُونوا إلى أن تعود السّماء زرقاء
والصَّحْرَاء بَتُولاً
تَسِيرُ عَلَيْهَا النَّجُومُ مُحَمَّلَةً بِسِلَالِ الْوُرُودِ

هكذا يكون الثأر بمثابة إعادة للأمور إلى ما كانت عليه بعد أن أفسدها العدوان لذلك لا نهاية للدّم. وهنا تقدّم اليمامة حجة غريبة:

إنّ الحَمَامَ المُطَوَّقَ لَيْسَ يُقدّمُ بيضَتِهِ لِلثَّعَابِينِ
حَتَّى يَسُودَ السَّلاَمُ
فَكَيْفَ أُقَدِّمُ رَأْسَ أَبِي ثَمَنًا؟

وبهذا تواصل اليمامة إقفال أبواب التحجّج في وجه المطالبين بالصلّح.

– أمّا في القسم الخاصّ بمراثي اليمامة، فهنا نجد رثاء بمثابة وصف للحالة الّتي آلت إليها أمور القبيلة من أجل استثارة الهمم وإقناع دعاة الصلّح، وهو في نفس الوقت مبرّرات أخرى لرفض الصلّح ولطلب المواجهة: يبدأ الرّثاء بالحالة الّتي آلت إليها أعزّ شيء "صار ميراثنا في يدّ الغرباء" وهي أحوال تلمس الوتر الحساس في السّامع إذ تتطرّق إلى المذلة الّتي يعانون منها وإلى الشرف المهدور والحريّة المفقودة، ويكاد كلّ سطر في المقطع الأوّل يشير إلى حالة مزرية قائمة بذاتها بعدها تأتي هذه الأحوال في شكل تساؤلات، ثمّ تختم الجزء الأوّل من المراثي بالنّحل والنّتيجة الطّبيعية.

أَبِي ظَامِئُ يا رِجَالْ
أَرِيقُوا لَهُ الدَّمَ كَيْ يَرْتَوِي
وَصُبُّوا لَهُ جُرْعَة   جُرِعَةً فِي الفُؤَادِ الّذِي يَكْتَوِي
عَسَى دَمَّهُ المُتَشَرِبْ بَيْنَ عُرُوقِ النَّبَاتَاتِ
بَيْنَ الرِّمَالْ

يَعُودَ لَهُ قَطْرَةً قَطْرَةً

فَيَعُودُ لَهُ الزَّمَنُ الْمُنطَوِي

ومرّة أخرى فإنّ الدّم وحده هو الباعث على الحياة وهو الحلّ الأوّل والأخير لكنّه لا يبعث الحياة من العدم، إنّه يعيد إليها نبضها، لا يتّجه الزّمن هنا إلى الأمام بل يعود إلى الخلف، إنّ اليمامة لا تنسى أبداً أنّه لا حياة بدون عودة إلى الجذور وهو ما نطمّسه في قولها بعد ذلك:

أَيْنَ وَرِيثُ أَبِي؟

لكِنّ لاسْمِ أَبِي حَقٌّ أَنْ يَتَنَقَّلُهُ ابْنُهُ عَنْهُ

فَكَيْفَ يَمُوتُ أَبِي مَرَّتَيْنْ؟

وقولها كذلك:

أَمْ أَنَّ وَجَهَ العَدَالَةِ

أَنْ يَرْجِعَ الشِّلْوُ لِلْأَصْلِ

أَنْ يَرْجِعَ البَعْدُ لِلقَبْلِ

تبدو اليمامة في هذه المقاطع مهمومة بعودة الحياة إلى أصلها أكثر من همها بالانتقام في حدّ ذاتها، بل إنّ الانتقام ذاته جزء من الأصل إنّه جزء من تراث قوم لا يتسامحون في الحقّ.

أمّا في الجزء الثّالث فهي بمثابة حلم بعودة أخيها الّذي يحمل شارة الزّمن القادم المستجاب، شارة ثلاثية هي الملك والعدل والحبّ، وهي تجيءُ في صورة عودة أو استدارة، إذ الأخ في نظر اليمامة صورة أخرى للأب أو عودة إلى الماضي:

قِفُوا لِلْهِلاَلِ الّذِي يَسْتَدِيرُ

لِيُصْبِحَ هَالَاتِ نُورٍ عَلَى كُلِّ وَجْهٍ وَبَابْ

قِفُوا يَا شَبَابْ

كُلَيْبَ يَعُودُ

كَعَنْقَاءَ قَدْ أَحرقَتْ رِيشَهَا
لِتَظَلَّ الحَقِيقَةُ أَبْهَى
وَتَرْجعَ حلْتُهَا – فِي سنَا الشَّمْسِ أَبْهَى
وَتُفْرِدَ أَجْنحَةَ الغَد
فَوْقَ مدائِنَ تَنْهَضُ مِنْ ذِكْريَاتِ الخَرَابْ

وتمثّل قصيدة (لا أبكيه) من قصائد متفرّقة في الأعمال الكاملة القصيدة الّتي تكاد تجمع خيوط النصّ في التّجربة الموضوعيّة، فهي إلى جانب كونها تحمل بعض المفاتيح لحلّ الرّموز المذكورة في هذه الدائرة، نجد أنّها تفسّر جزءاً من الرؤية لدى أمل دنقل وتبدأ القصيدة هذا البيت:

مِصْرُ لاَ تَبْدَأُ مِنْ مِصْرَ القَرِيبَهْ   إنَّهَا تَبْدَأُ مِنْ أَحْجَارِ طَيِّبَة

أي أنّ النّظرة إلى ماضي مصر لا تقتصر على ماضي قريب، بل تمتدّ إلى الماضي المقترن بالوجود، بعبارة أخرى فإنّ النّفي في (لا تبدأ) ينكر التّركيز على اللّحظة الرّاهنة وحدها، ويغوص في التّاريخ إلى أبعد مداه، إنّه التّاريخ رديف الزّمن المطلق:

إِنَّهَا تَبْدَأ مُنْذُ انْطَبَعَتْ   قَدَمُ المَاء عَلَى الأَرْضِ الجَدِيبه

والزّمن بدوره رديف الماء، إذا لمصر والزّمن وللماء بداية واحدة، وكما لا نستطيع أن نؤرخ للماء أو للزّمن فكذلك يضرب تاريخ مصر في القدم، ولكّن ذلك لا يعني الانقطاع أو تعدّد الدولّ بل هي دائماً واحدة منذ بداية الكون:

ثَوْبُها الأَخْضَرُ لاَ يبْلَـــى، إِذَا   خَلَعَتْهُ .. رَفَّتِ الشَّمْسُ ثُقُوبَهْ
إِنَّهَا لَيْستْ عُصُوراً فَهِيَ الكُلُّ   فِي الوَاحِدِ، فِي الذَّاتِ الرَّحِيبَـــهْ
أَرَضُهَا لاَ تَعرِفُ المَوْتَ فَمَا المَوْتُ إلاَّعَوْدَةٌ .. أُخْرَى .. قَرِيبَهْ

وفي عودة أخرى إلى رمز الماء نقترب من معرفة الدّلالة الأخيرة لهذا الرّمز حيث:

تَعْبُرُ القَطْرَةُ فِي النِّيــلِ فَمِنْ   حَوْلِهَا الرَّقْصُ وَأَعيَادُ الخُصُوبَهْ

فَإِذَا البَحْرُ طَوَاهَا، نَفَــرَتْ   وَاسْتَرَدَّ المَاءُ فِي الوَادِي دُرُوبَــــهْ
وَأَعَادَ المَاءُ لِلْنِّيلِ هُرُوبَــهْ   وَاسْتَرَدَ المَاءُ فِي مِصْرَ العُذُوبَهْ
فَسَــقَى النَّيْلُ بِهِ- ثَانِيّةً-   ظَمَأَ البَحْرِ إِذَا مَا مَدَّ كُوبَهْ
هَكَذَا شَعَبُكَ يَا مِصْرُ، لَهُ   دَوْرَةُ المَاءِ وَنَجْوَاهُ الرَّطِيبَــهْ

وبينما يعطي الشّاعر هنا في لغة تقريريّة معادل الماء الّذي يجري في مصر على دورات كشعبها، فإنّه سرعان ما يقودنا إلى معادل آخر:

مَاتَ فيه المَوْتُ يومًا .. فَابْتَنَى   هَرَمًا لِلْمَوْتِ يَسْتَجلِي غُيُوبَهْ
أَبَدًا يَبْنِي وَيَأْتِي غَيْرَهُ   نَاشِرًا فِيهِ أَسَاهُ وَحُرُوبَهْ
فَإِذَا رَاحَ ابْتَنَى ثُمَّ ابْتَنَـــى   فانْثَنَى الغَــازِي إِلَيْــه بالعُقُوبَــه!
وكَأَنَّ الذُّلَّ فِي الشَّعْبِ ضريبة   وابْتَسَمُ الصَّبْرِ قَدْ صَارَ ذُنُوبَهْ
وَكَأَنّ الدَّمَ نِيــلٌ آخَرٌ   تَسْتَقِي مِنْهُ الرِّمَالُ المُسْتَطِيبَهْ

هكذا يصبح الدّم موازيًا للماء، ونيلاً آخر كلاهما يصنع الحيــــاة والاستمرار.

الفصل الثّالث

التّجربة الكونيّة

تقتصر التّجربة الكونيّة عند أمل دنقل على مشكلة الموت الّتي ظهرت مبكّرة، على عكس ما يراه البعض، من أنّها هاجس الموت سيطر على الشّاعر في أخريات حياته[1]، فكما سبق أنّ لاحظنا كانت هذه المشكلة تبطن التّجربة الذّاتية ممثلة في الحبّ والغربة حيث أمل دنقل **"رجل الحب عنده يخترمه الموت، وكلّ ضياء عنده يخامره الظّلام"**[2]، وفي التّجربة الموضوعيّة تطفو الحياة مشكلة الموت إلى سطح الوعي في صراع مرير مع عناصر الحياة، ويصبح الموت ظاهرة جماعية.

لكنّ الأمر في التّجربة الكونيّة الّتي يمثّلها الدّيوان الأخير **"أوراق الغرفة رقم 8"** على الأخصّ، يختلف بعض الشيء، حيث تطغى مشكلة الموت فتصبح المحرق واللّب بالنّسبة لما عداها، إذ يبرز الموت وحده في السّاحة وجهًا لوجه مع الشّاعر، وهكذا ينحصر المطلق كلّه مقتصراً على الموت، وإذا ظهرت معالم للحياة فمن خلال مشكلة الموت ذاتها وبالتبعية لها، لكّن الصّراع دائماً محسوم لصالح الموت.

إنّ هذا الإحساس القوي بالمشكلة لم يبرز فجأة دون مقدّمات، فقد بدأ مع بداية أمل دنقل الشّعرية، يساهم في بناء رؤيته ويحدّد مسارها، كلّ ما في الأمر هو أنّ ظروفًا محدّدة وعلى رأسها مرض عضال ألم بالشّاعر، دفعت بالمشكلة إلى البروز من سطح اللاّوعي إلى سطح الوعي وأقصت ما عداها فأصبح الموت إحساساً مسيطراً على التّجربة برمّتها.

---

1 – أحمد طه: "قراءة النّهاية – مدخل لقراءة أوراق الغرفة رقم 8"، مجلة إبداع، العدد العاشر 1983، ص 40.

2 – د. لويس عوض: ثقافتنا في مفترق الطريق، ص 56.

موت الآخر: تبدأ المشكلة إمّا معبّراً عنها بموت الآخر وإمّا في شكل رثاء ذلك أنّه "لا سبيل إلى إدراك الموت مباشرة بوصفه موتي أنا الخاصّ، لأنّني في هذه الحالة –حالة موتى أنا الخاص– لا أستطيع الإدراك"1. موت الآخر هو في الحالة بمثابة الفرضية في التّجربة، إنّه مقدّمة للموت الخاصّ، ولكنّه مقدّمة لخاتمة مؤكّدة، من هنا هذا الاهتمام الشّديد به عند أمل دنقل. ولكن يحق التساؤل هنا لماذا لا يصبح هذا الاهتمام بالموت هاجساً مسيطراً عند كلّ النّاس ما دام موت الآخر مدركًا لدى الجميع؟ الحقّ إنّه لابدّ من عوامل أخرى مساعدة على تقويّة هذا الإدراك، وجعله هاجساً مسيطراً. وهو ما يمكن أن توحي به قصيدة **(الجنوبي)**2 فهي بالرّغم من كونها كتبت في مرحلة متأخرة إلاّ أنّها تعود بنا إلى المرحلة المبكّرة من حياة الشّاعر، إذ تبدأ في صورة تساؤل:

صورة:

هَلْ أَنَا كُنْتُ طِفْلاً..

أَمْ أَنَّ الّذِي كَانَ طِفْلاً سِوَايْ؟

هَذِهِ الصُّورَةُ العَائِلِيَّةُ:

كَانَ أَبِي جَالِساً، وَأَنَا وَاقِفٌ تَتَدَلَّى يَدَايْ

رَفْسَةٌ مِنْ فَرَسْ

تَرَكَتْ فِي جَبِينِي شَجّا، وَعَلَّمَتِ القَلْبَ أَنْ يَحْتَرِسْ

أَتَذَكَّرُ

سَالَ دَمِي

أَتَذَكَّرُ

مَاتَ أَبِي نَازِفًا

---

1 – د. عبد الرحمن بدوي: "الموت والعبقرية"، ص 6.

2 – أمل دنقل: "الأعمال الكاملة"، ص 37.

أَتَذَكَّرُ
هَذَا الطَّرِيقَ إِلَى قَبْرِه
أَتَذَكَّرُ
أُخْتِي الصَّغِيــرَةَ ذَاتَ الرَّبْعِين
لاَ أَتَذَكَّرُ حَتَّى الطَّرِيقَ إِلَى قَبْرِهَا المُنطَمِسْ

ليس التساؤل في بداية المقطع للاستفهام بقدر ما هو لتأكيد دلالة أخرى سرعان ما توحي بها العبارات التّالية له، إنّها دلالة المفارقة والتعجّب، والجواب أنّه المتكلّم فعلاً، بدليل ضمير المتكلّم المنفصل (أنا) وكذلك الضمائر المتّصلة المضافة إلى (أبي، يداي، جبيني)، فلماذا التعجّب إذن؟ يظهر أنّ التعجّب هنا من مدى التغيّر الّذي حصل للمتكلّم، مع أنّ التّغيير ظاهرة بديهية فى الجميع، فكيف التعجّب ممّا هو بديهي؟ لا شكّ أنّ التعجّب يحمل دلالة أعمق من ذلك، إنّه تعجّب ممّا هو مشترك بين الصّورة وصاحبها لا العكس، ممّا لازال يربط الصّورة بالمتكلّم والحاضر بالماضي، إنّها الذّاكرة الّتي يتمّ بواسطتها استدعاء أوجه التّطابق بين الصّورة والمتكلّم إذ يتكرّر فعل (أتذكّر) أربع مرّات ممّا يوحى بإلحاح شديد من الذّاكرة الّتي تجمع شتات ما لا يجتمع كما هو واضح من الجمل الفعليّة (سال دمي ... مات أبي نازفًا .. أتذكّر أختي الصّغيرة)، فعن طريق التّداعي يتمّ ربط دمّ المتكلّم بنزف الأب وموته الّذي يستدعي بدوره موت الأخت. بعدها يأتي النّفي مباشرة في قوله (لا أتذكّر حتى الطّريق إلى قبرها المنطمس) وهذا النّفي يحمل دلالتين مختلفتين، **الأولى** مدى بعد هذه الأحداث، و**الثّانية** طغيان حدث الموت على ما عداه، وهو ما تؤكده صفة (منطمس). إذًا فالذّاكرة الّتي يتمّ تنشيطها عن طريق الصّورة تكاد لا تحتوي إلاّ على حدث الموت وما يرتبط به وهو إدراك بدأ مبكّرًا أي منذ الطّفولة.

أَوْ كَانَ الصَبِيُّ الصَّغِيرُ أَنَا؟
أَمْ تُرَى كَانَ غَيْرِي؟

أُحدِّقُ
لَكِن تِلْكَ المَلَامِحَ ذَاتَ العُذُوبَةِ
لاَ تَنْتَمِي الآنْ لِي
وَالعيُونُ الّتِي تَتَرَقْرَقُ بِالطَّيبـــةِ
الآن لاَ تَنْتَمِي لِي
صِرْتُ عَنّي غَرِيباً
وَلَمْ يَتَبَقَ مِنَ السَّنَوَاتِ الغَرَيبةِ
إلاَّ صَدَى اسْمِي
وَأَسْمَاءَ مَنْ أَتَذَكَّرُهُمْ –فَجْأَةً–
بَيْنَ أَعْمِدَةِ النَّعْيِ
أَولَئِكَ الغَامِضُونَ: رِفَاقُ صِبَايْ
يُقْبِلُونَ مِنَ الصَّمْتِ وَجْهًا فَوَجْهَا
فَيَجْتَمِعُ الشَّملُ كُلَّ صَبَاحٍ
لِكَيْ نَأْتَنِـــسْ

يعود المتكلّم في هذا المقطع إلى نفي ما كان أكّده دلالة على الصّراع مع الذّاكرة، هذا النّفي بدوره يعبّر عن مدى بعد زمن الصّورة، إنّه بُعْدٌ يغيّر كلّ شيء ولكنّه لا يقوى على قطع حبال الذّاكرة، إذ يلي النّفي الأوّل نفي آخر واستثناء في قوله (لم يتبق من السّنوات الغريبة إلاّ صدى أسمى وأسماء من أتذكّرهم – فجأة)، لكّن القول إنّها مجرّد صدى لأسماء قول فيه مراوغة من لا وعي المتكلّم، ذلك أنّه سرعان ما يقر بأنّهم يقبلون وجها فوجها، كذلك الشّأن بالنّسبة لقوله أتذكّرهم فجأة، ذلك أنّه هو الّذي يسعى للبحث عنهم قصداً بين أعمدة النعي، ثمّ إنّ هذا البحث يحدث كلّ صباح من جانب المتكلّم لأنّه يريد أن يأتنّس، وهو ما يوحي بعمليّة القصد ويؤكّدها.

وجهٌ: كَـــانَ يَسْكُنُ قَلْبِي

وأَسكُنُ غُرفَتَهُ
نَتَقاسَمُ نِصفَ السَّريرِ
وَنِصفَ الرَّغيفِ
وَنصفَ اللَّفافَةَ
والكُتُبَ المُستَعَارَهْ
هَجَرَتْهُ حَبيبَتُهُ فِي الصَّبَاحِ فَمَزَّقَ شرْيَانَهُ فِي المَسَاءِ
وَلَكِنَّهُ بَعْدَ يَومَيْنِ مَزَّقَ صُورَتَهَا
وَانْدَهَشْ
خَاضَ حَرْبَيْنِ بَيْنَ جُنُودِ المِظَلاَّتِ
لَمْ يَنْخَدِشْ
وَاسْتَرَاحَ مِنَ الحَرْبِ
عَادَ لِيَسكُنَ بَيْتًا جَدِيداً
وَيَكْسَبَ قُوتًا جَدِيداً
يُدُخِّنُ عُلْبَةَ تَبْغٍ بِكَامِلِهَا
وَيُجَادِلُ أَصْحَابَهُ حَوْلَ أَبْخِرَةِ الشَّايِ
لَكنَّهُ لا يُطِيلُ الزِّيَارَهْ

توحي الصّورة الأولى بمدى قرب هذا الوجه من المتكلّم وتوحي أيضاً بتوحّد تجربتهما ذلك أنّ ما يحدث للنّصف الثّاني يعود بالضرورة على النّصف الأوّل إن سلباً أو إيجابـًا، فكأنّما في استعراض حياة هذا الوجه استعراض للحياة الخاصّة. ولكنّ التناقض يكمن في أنّ هذا الوجه ليس من رفاق الصبا، ولئن كان هذا يدلّ على اختلاط في ذاكرة المتكلّم فأنّه يدلّ أيضاً على امتداد تجربة الصبا من الماضي إلى الكبر، إذ من صفات هذا الوجه أنّه عاشق ومدخّن ومحارب ومسؤول بحيث لا يطيل الزّيارة. كلّ هذا يؤكّد أنّ إيراد هذا الوجه ضمن رفاق الصبا إنّما يتمّ لربط الماضي بالحاضر، حيث تجربة الموت تمتد

من الأوّل إلى الثّاني، فهي تجربة سابقة وما دام هذا الوجه قد انتهى إلى الموت رغم كلّ تجاربه في الحرب والسّلم فإنّ الأمر الآن متروك للنصف الثّانى أي المتكلّم.

عِنْدَمَا احْتَقَنَتْ لَوْزَتَاهُ، اسْتَشَارَ الطَّبِيبَ
وَفِي غُرْفَةِ العَمَلِيّاتِ
لَمْ يَصْطَحِبْ أَحَدًا غَيْرَ خُفٍّ
وَأُنْبُوبَةٍ لِقِيَاسِ الحَرَارَه
فَجْأَةً مَاتَ
لَمْ يَحْتَمِلْ قَلْبَهُ سَرَيَانَ المُخَدِّرِ،
وَانْسَحَبَتْ مِنْ عَلَى وَجْهِهِ سَنَوَاتُ العَذَابَاتِ
عَادَ كَمَا كَانَ طِفْلاً
يُشَارِكُنِي فِي سَرِيرِي
وَفِي كِسْرَةِ الخُبْزِ، وَالتَّبْغِ
لَكِنَّهُ لاَ يُشَارِكُنِــــي فِي المَرَارَةَ.

تنتقل الحركة في هذا المقطع إلى السّرعة، فبعد أن كان هذا الوجه يقصد الموت في حربين دون أن ينخدش، نجد الموت هنا ينزل عليه فجأة دون مقدّمات ودون ربط بىن احتقان اللّوزتين واستشارة الطّبيب وغرفة العمليات، فالموت.

من صفات هذا الوجه، أنّه في حياته لا يحتمل، شديد الضيق، فبمجـــرّد أن هجرته حبيبته مزّق شريانه، وهو خلال مرضه لم يحتمل سريان المخدر لذلك فهو كأنّما ارتاح بموته إذ (انسحبت سنوات العذابات من على وجهه). لقد كان يشارك المتكلّم في كلّ شيء خلال حياته، أمّا الآن فإنّه يشاركه في الطّفولة ولنتذكّر أنّه ليس في الطّفولة إلا ذكرى الموت، ومع ذلك فهو لا يشاركه فى المرارة. وكما ينسحب العذاب عن الوجه، كذلك ينسحب هذا الصديق تاركًا

تجربته مستمرة للمتكلّم، هكذا تتحوّل تجربة الآخر إلى تجربة ذاتية، لكنّه تحوّل لا يتمّ عبر الوعي، بل عبر التّحايل من جانب المتكلّم بواسطة الطّفولة والذّاكرة وغيرهما، حيث يجهد المتكلّم كي يخفي أنّه هو الوجه الثّاني والأصلي للصّورة.

وجهٌ: مِنْ أَقَاصِي الجَنُوبِ أَتَى عَامِلاً
لِلْبِنَاءْ
كَانَ يَصْعَدُ "سَقَالَةً"، ويُغَنِّي لِهَذَا الفَضَاءْ
كُنتُ أَجْلِسُ خَارِجَ مَقْهَى قَرِيبٍ
وَبِالأَعْيُنِ الشَّارِدَهْ
كُنتُ أَقْرَأُ نصفَ الصَّحِيفَــةِ
وَالنِّصْفَ أُخْفِي بِهِ وَسَخَ المَائِــدَةِ
لَمْ أَجِدْ غَيْرَ عَيْنَيْنِ لَا تُبْصِرَانِ
وَخَيْطَ الدِّمَاءْ
وانْحَنَيْتُ عَلَيْه .. أَجُسُّ يَدَهْ
قَالَ آخَرُ لاَ فَائِدَهْ
صَارَ نِصْفُ الصَّحِيفَةِ كُلَّ الغِطَاءْ
وَأَنَا فِي العَرَاءْ

في هذا المقطع يتعلّق الكلام أيضاً بإنسان آخر، ربّما كان رفيق الصبا، ولكنّ الحديث عنه هنا يشير إلى مرحلة متأخّرة، أي وهو عامل للبناء؛ وهو ما يثير التّساؤل حول الرّبط بين موت الآخرين ورفقة الصبا مرّة أخرى. إنّ الجواب يكمن في إلحاح التّجربة الماضية مع الموت على الذّاكرة منذ الطّفولة، ونعني موت الأب وموت الأخت. إنّ هذا القادم من الجنوب يحمل معه الماضي، لكن لنتذكّر أنّه هو نفسه مستحضر عن طريق التّداعيّ الّذي تثيره صورة الطّفل والعائلة، لذلك فإنّ الكلام عنه هنا هو تتمّة للكلام عن الذّات، من هنا نلاحظ أنّ غلبة الضّمير العائد على المتكلّم أوضح بمقارنتها مع ضمير الغائب الّذي

يعود على وجه الصّديق، وهو ما يدعمه السّطر الأخير من المقطع الّذي يؤكّد على حضور المتكلّم حضوراً كاملاً، ليس ذلك فحسب بل إنّ التّجربة هنا تتحوّل كلّها إلى المتكلّم الّذي يصبح عارياً في مقابل الآخر الّذي تغطيه الجريدة دلالة على الانفراد بالتّجربة.

وجهٌ: لَيْتَ أَسْمَاءَ تَعْرِفُ أَنَّ أَبَاهَا صَعَــدْ
لَمْ يَمُتْ
هَلْ يَمُوتُ الَّذِي كَانَ يَحْيَا
كَأَنَّ الحَيَاةَ أَبَدْ
وَكَأَنَّ الشّرَابَ نَفَــد
وَكَأَنَّ البَنَاتِ الجَمِيلاَتِ يَمْشِينَ فَوْقَ الزبَدْ
عَاشَ مُنْتَصِبــًا، بَيْنَمَا
يَنْحَنِي القَلْبُ يَبْحَثُ عَمَّا فَقَدْ
لَيْتَ أَسْمَاءَ تَعْرِفُ أَنَّ أَبَاهَا الّذِي .....
حَفَظَ الحُبَّ وَالأَصْدِقَاءُ تَصَاوِيرَهُ:
وَهُوَ يَضْحَكُ
وَهُوَ يُفَكِّرُ
وهُوَ يُفَتِّشُ عَمَّا يُقِيمُ الأَوَدْ
لَيْتَ أَسْمَاءَ تَعْرِفُ أَنَّ البَنَاتِ الجَمِيلاتِ
خَبَأنَه بَيْنَ أَوْرَاقِهِنَّ
وَعَلّمْنَهُ أَنْ يَسِيرَ
وَلاَ يَلْتَقِي بِأَحَدْ

يختلف تلقي موت الآخر هنا عمّا سبق، حيث يبدو أنّ هذا الوجه ذو قيمة مختلفة بالنّسبة للمتكلّم، ذلك أنّ التّعبير عن وجه الاختلاف يتمّ بالتعرّض لحياته وما تخلّلها من أحداث، لا عن الموت وآثاره في صورة تساؤل ينمّ عن دهشة

بالغة وعن رغبة في عدم تصديق أنّ هذا الصّديق مات. وكما يتمّ تعويض الموت بالصّعود، كذلك يتمّ تعويض الذّات (بأسماء)1، وهو ما يستدعي الكلام عن حياة الصديق لا عن موته وينوع من المدح لا الرثاء، وفي التساؤل هل يموت الّذي كان يحيا كأنّ الحياة أبدا تعبير عن قوّة الرّغبة في الحياة وعن الامتلاء بها، ممّا يوهم بأنّها دائمة، أو كأنّ في ذلك مهرباً من الموت، بل كأنّ هذا الانطلاق نحو الحياة هو اتّجاه معاكس للموت، وهو انطلاق مستعجل خوف أن ينتهي الشّراب أو تتلاشى البنات، هذا الامتلاء الشّديد بالحياة يتخلّله شيء واحد ينغصه وهو أنّ القلب ينحني يبحث عمّا فقد، إذا فالانحناءة، الوحيدة تأتي بسبب من موت الآخر غير أنه لا يتضح من خلال المقطع بأيهما تتعلّق هذه الانحناءة هل بالمتكلّم أم بالمرثي، وإن كنّا نفهم من مجمل المقاطع أنّ استعراض أوجه الغائبين والبحث عنهم صفة في المتكلّم.

والملاحظ في الرّجاء الثّاني: (ليت أسماء تعرف أنّ أباها الّذي ... حفظ الحبّ والأصدقاء تصاويره .. الخ) أنّ الجملة ناقصة لذلك يمكن قراءتها بطريقتين، إمّا على أساس أنّ أباها اسم أن، والجملة الفعليّة (حفظ الحبّ ....) خبرها مع حذف صلة الموصول، وإمّا على أساس أنّ الجملة الاسميّة المكوّنة من اسم الموصول وما بعده هي خبر أنّ، في الحالة الأولى تكون دلالة حذف صلّة الموصول أو ما ينوب منابه هي الرّغبة في عدم ذكر حدث الموت غير القابل للتّصديق، وفي الحالة الثّانية تكون دلالة الحذف التّأكيد على هويّة الصّديق المرثي، أو بعبارة أصح التّأكيد على أنّه هو نفسه الّذي يرسّخ في الذّاكرة، أيّ أنّه ميّتٌ فعلاً حيٌّ في الذّاكرة، وهو ما توحي به الصّورة الأخيرة في قوله: إنّ البنات الجميلات خبأنه وعلّمنه أن يسير ولا يلتقي بأحد. هكذا يتّضح كيف أنّ

1 – الكلام في القصيدة يشير إلى الأديب القاص يحيى الطاهر عبد الله وهو صديق الشّاعر وأسماء ابنته.

هذا الرّجاء هو في حقيقته موجّه من الشّاعر لنفسه، لأنّ أسماء الطّفلة لا تدرك في أغلب الظّنّ العلاقة بين موت أبيها وبين الفتيات يمشين على الزبد.

في قصيدة (الموت في لوحات) يتمّ التّعبير عن مشكلة الموت في نفس الإطار أيّ موت الآخير، مع نوع من الاختلاف عن القصيدة السّابقة، ويتمثّل هذا الاختلاف أولاً في بروز الذّاكرة إلى مستوى الوعي، بحيث يكون استعراض موت الآخر في لوحات موازيًا لشريط الذّاكرة الّتي يعي المتكلم حضورها الكثيف وسيطرتها عليه:

(1)

مَصْفُوفَةٌ حَقَائِبِي عَلَى رُفُوفِ الذَّاكِرَهْ
وَالسَّفَرُ الطَّوِيلْ
يَبْدَأُ دُونَ أَنْ تَسِيرَ القَاطِرَهْ
رَسَائِلِي لِلشَّمْسِ
تَعُودُ دُونَ أَنْ تُمَسْ
رَسَائِلِي لِلأَرضِ
تَعُودُ دُونَ أَن تُفَضْ
يَمِيلُ ظِلِّى فِي الغُرُوبِ دُونَ أَنْ أَمِيلْ
وَهَا أَنَا فِي مَقْعَدِي القَائِطْ
وُرَيْقَةً .. وُرَيْقَةً .. يَسْقُطُ عُمْرِي مِنْ نَتِيجَةِ الحَائِطْ
وَالوَرَقُ السَّاقِطْ
يَطْفُو عَلَى بُحَيْرَةِ الذِّكْرَى، فَتَلْتَوِي دَوَائِرًا، دَوَائِرًا
وَتَخْتَفِي دَائِــرَةً، فَدَائِرة[1]

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 111.

لا تبدأ القصيدة باستعراض موت الآخر مباشرة إنّما تجعل التّجربة الخاصّة لوحة ضمنها بل إنّها اللّوحة الّتي تبدأ باستعراضها، وإذا كانت كلّ حقيبة في الذّاكرة تمثّل موت أحد الأقرباء، فإنّها في مجموعها تذكي الإحساس بالموت الخاصّ، هي حقائب بمثابة أهبة السّفر، وفي هذا المعنى يقول الدّكتورعبد الرحمن بدوي: "ولكنّ معنى هذا أنّني لا أستطيع أن أدرك الموت إدراكًا مشاهدة الآثار الخارجية التي يحدثها هذا الموت"[1].

لذلك نجد أنّ الإحساس بالموت في اللّوحات الأولى غير حقيقي، إنّه أشبه بالاحتضار، فالسّفر يبدأ ولكنّ القاطرة لا تسير، ويظلّ التّساؤل القلق دون إجابة وافية. وتتوازى في هذا السفر حقائب المسافر وأوراق عمره، بحيث يصبح كل موت للآخر بمثابة ورقة من العمر تسقط، والتّكرار في وريقة ودائرة يحمل دلالة المسير البطيء على سطح ماء البحيرة حتى الاختفاء، كل ذلك والمتكلّم ينتظر دون حركة:

(2)

شَقِيقَتِي "رَجَاءَ" مَاتَتَ وَهيَ دُونَ الثَّالثَة
مَاتَتْ ومَا يَزَالُ فِي دُولاَبِ أُمِّي السِرِّيْ
صَنْدَلُهَا الفِضِّي
صِدَارُها المَشْغُولُ، قُرْطُهَا، غِطَاءُ رَأْسِهَا الصُّوفِي
أَرْنَبُهَا القُطْنِي
وَعِنْدَمَا أَدْخُلُ بِهُوَ بَيْتِنَا الصَّامِتْ
فَلاَ أَرَاهَا تُمْسِكُ الحَائِط عَلَّهَا تَقِــفْ
أَنْسَى بِأَنَّهَا مَاتَتْ ...
أَقُولُ رُبَّمَا نَامَت ....

---

1 – د. عبد الرحمن بدوي: الموت والعبقرية، ص 6.

أَدُورُ فِي الغُرَفْ
وَعِندَمَا تَسْأَلُنِي أُمِّي بِصَوْتِهَا الخَافِتْ
أَرَى الأَسَى فِي وَجْهِهَا المُمْتَقِعِ البَاهِتْ
وَأَسْتَبِينُ الكَارِثَة

من الحقيبة الأولى يطلع وجه الشّقيقة رجاء، الّتي يتمّ التّأكيد على موتها مرتين في الجملة الأولى مع أنّه بالإمكان تلافي هذا التّكرار لولا أنّ ما تركه هذا الموت من أثر له دلالة عميقة، وكلّ ما يتعلّق برجاء يحفظ في دولاب سري بالرّغم من أنّه لا يحتاج إلى سرّيّة، فكأنّما يحفظه خوفًا على الذّكرى من الاندثار، وفي مقابل الدولاب هناك الذّاكرة الّتي تحتفظ بكلّ تفاصيل رجاء ومتعلّقاتها، يوحي بذلك الصّفات (فضي، مشغول، صوفي، قطني...الخ)، وفي محاولة للتناسي يوهمنا أنّه ينساها عند عودته إلى البيت الخالي منها، مع أنّه سبق أن أكّد ذكراها ومع أنّ عدم وجودها كفيل بتحديد الحقيقة، ولو صحّ هذا النّسيان لكان المقطع بدأ به، ثمّ تثور الذّكرى بعد استبانة الكارثة لا العكس، إلاّ أنّ هذا التّناقض ينمّ عن الصّراع المرير حيال حقيقة موت رجاء، وهناك رأي يميل إلى القول: "أكاد أقطع أنّ "رجاء" هذه ليست هي المقصودة، إنّما المقصود "رجاء" الوجه الآخر من "أمل" نفسه، والمأساة هنا أنّ رجلاً تجاوز الثّلاثين، يعيش بلا حاضر ولا أمل فيحفظ في دولاب الماضي صندل رجاء الفضي وأرنبها القطني"[1]، أما في الحقيبة الثّانية فنقرأ:

(3)

عَرِفْتُهَا فِي عَامِهَا الخَامِسِ وَالعَشْرِينْ
وَالزَّمَنُ العِنِّينْ
يَنْشِبُ فِي أَحْشَائِهَا أَظْفَارَهُ المَلْوِيَّة

---

1 – د. لويس عوض: ثقافتنا في مفترق الطرق، ص 109.

صَلَّتْ إِلَى العَذْرَاءِ، طَوَّفَتْ بِكُلْ صَيدَلِيَة
تَقَلَّبَتْ بَيْنَ الرِّجَالِ الخَشِنينْ
وَمَا تَزَالُ تَشْتَرِي اللَّفَائِفَ القُطْنِيّة
وَمَا تَزَالُ تَشْتَرِي اللَّفَائِفَ القُطْنِيَّة

... ...

وَحِينَ ضَاجَعَتْ أَبَاهَا لَيْلَةِ الرَّعْدِ
تَفَجَّرَتْ بِالخِصْبِ وَالوَعْدِ
وَاخْتَلَجَتْ فِي طِينِهَا بِشَارَةُ التَّكْوِين
لَكِنَّهَا نَادَتْ أَبَاهَا فِي الصَّبَاحْ
فَضَلَّ صَامِتًا
هَزّتْهُ كَانَ مَيِّتًا

يستند هذا المقطع إلى قصّة سيّدنا لوط، بعد تخريب سدوم وعاموراه كما وردت في التوراة[1]، وبعض الرّوايات المحرفة، حيث يتمّ توظيف هذه القصّة من أجل دلالة مختلفة. وفي هذه القصيدة عموماً استعراض لموت عام للآخرين الّذين يلتقون جميعًا عند نقطة واحدة، أو بالأحرى يجمعهم جامع هو الموت، لكنّ استعراض وجوههم واحداً فواحداً لا يأتي من أجل تكرار حدث الموت أو تأكيده فحسب بل لاستعراض وجه الخلاف بين موت وموت، وفي هذه اللّوحة موت أحد المعارف، لكنّه موت مختلف من كلّ الوجوه، حيث يبدأ الكلام عمّن بقي حياً لا عمن مات، عن الفتاة العاقر الّتي بذلت كلّ الجهد من أجل أن تحبل دون جدوى، لكن أقرب الأقربين منحها ذلك في ليلة الرّعد، ومهما يكن من آراء بعضهم حول الدّلالة الّتي تحملها هذه اللّوحة[2]، فإنّ الرّبط بين العقم والرّعد

---

1 – المرجع نفسه، ص 110.

2 – يورد الدكتور لويس عوض تفسيراً مفاده أنّ الشّاعر يرمي إلى أنّنا أبناء العار واليتم أنظر: المرجع نفسه، ص.ن.

والقرابة ثمّ الولادة يفضي بنا إلى استنتاج ربّما كان هو الأقرب إلى الدّلالة الصّحيحة الّتي مفادها في رأينا أنّ القريب هو القادر على التّضحية بحياته من أجل منح الحياة للآخرين. ولنلاحظ أنّ التفات الفتاة إلى الأب في هذه اللّوحة يتمّ فى الصّباح أي وقت انفراج الشدّة.

كما سبقت الإشارة، فإنّ استعراض هذه اللّوحة ضمن لوحات القصيدة يضفي على القصيدة لمسة من الاختلاف كبيرة بين موت وموت، والقصيدة فضلاً عن ذلك تشير إلى موت مفرد وعام أشدّ العموميّة، متعدّد شديد الخصوصية، كما يتّضح من العنوان في مفارقة تذكرنا بقول المتنبي: "تعددّت الأسباب والموت واحد".

وفي كلّ الأحوال فإنّ الحديث عن موت الآخر لا ينفي بأيّ حال أنّه يشير إلى ذات المتكلّم.

(4)

مِنْ شُرُفَتِي كُنتُ أَرَاهَا فِي صَبَاحِ العُطْلَةِ الهَادِي
تَنْشُرُ فِي شُرُفَتِهَا عَلَى خُيُوطِ النُّورِ وَالغِنَاءْ
ثِيَابَ طِفْلَيْهَا، ثِيَابَ زَوْجِهَا الرَّسْمِيَّةَ الصَّفْرَاءْ
قُمْصَانَهُ المَغْسُولَةَ البَيْضَاءْ
تَنْشُرُ حَوْلَهَا نَقَاءَ قَلْبِهَا الهَانِيْ
وَهِيَ تَرُوحُ وَتَجِــــــيءْ

... ...

والآنْ بَعْدَ أَشْهُرِ الصَّيْفِ الرَّدِئْ
رَأَيْتُهَا ذَابِلَةَ العَيْنَيْنِ وَالأَعْضَاءْ
تَنْشُرُ فِي شُرُفَتِهَا عَلَى حِبَالِ الصَّمْتِ والبُكَاءْ
ثِيَابَهَا السَّوْدَاءْ

يأخذ المتكلّم في هذه اللّوحة موقف الرّاوى أيضاً تاركًا مسافة أبعد، وهو ما تشير إليه بداية المقطع (من شرفتي كنت أراها)، عارضاً موت الآخر وفي نفس الوقت موقف الآخرين من هذا الموت. ومن انقسام اللّوحة إلى قسمين يربط بينهما فاصل من النّقاط نستطيع أن نحدّد دلالة العلاقة بين القسمين، وهي علاقة التّضاد والتّقاطع حيث في الصّورة الأولى تنشر المرأة (على خيوط النّور والضياء) وفي الثّانية تنشر على (حبال الصّمت والبكاء)، وتأتي الصّفات في القسمين لتوضّح هذه الدّلالة أكثر، حيث تشتمل على اختلاف الألوان، ففي القسم الأوّل نجد (رسميّة صفراء، مغسولة بيضاء، نقاء، هاني)، وفي القسم الثّاني نجد (صيف رديء ذابلة العينين والأعضاء، ثيابها السوداء). وليس في اللّوحة إشارة واضحة للموت عكسها في اللّوحات الأخرى، وهو ما يخدم الدّلالة العامّة أكثر والّتي تُستَوحَى من مجرد التّناقض بين علامات الموت والحياة، لكنّ المسافة الّتي يأخذها الرّاوى من الحدث، لا تظلّل على مدى معايشته للموت في داخله.

(5)

حَبِيبَتِي فِي لَحْظَةِ الظَّلَامِ، لَحظَةِ التَّوَهُّجِ العَذْبَة
تُصبِحُ بيْنَ يَدَيَّ جَنَّةً رَطْبَة!
يَنْكَسِرُ الشَّوْقُ بِداخِلِي، وَتَخْفُتُ الرَّغْبَة
أَمُوءُ فَوْقَ خَدِّهَا
أَضْرَعُ فَوقَ نَهْدِهَا
أَوَدُّ لَوْ أَنْفُذُ فِي مَسَامِ جِلْدِهَا
لَكِنْ يَظَلُّ بَيْنَنَا الزُّجَاجُ وَالغِيَابُ .. وَالغُرْبَة

... ...

وذَاتَ لَيْلَةٍ تَكَسَّرَتْ مَا بَيْنَنَا حَوَاجِزُ الرَّهْبَة
فَاحْتَضَنَتْنِي .. بَيْنَمَا نَحْنُ نَغُوصُ فِي قَرَارَةِ التُرْبَة

تَبَعْثَرَتْ فِي رَأْسِهَا شَرَائِحُ الصُّورَةِ وَالنُّجُومْ
وَاخْتَلَطَتْ فِي قَلْبِهَا الأَزْمِنَةُ الهَشِيمْ
لَكنَّهَا وَهي تُنَاجِينِي
سَمعْتُهَا تُنَادِينِي
بِاسْمِ حَبِيبِهَا الَّذي قَدْ حَطَّمَ اللُّعْبَةْ
مُخَلِفًا فِي قَلْبِهَا نُدْبَهْ

في هذا المقطع لوحة لموت مختلف، إنّه الموت في الحياة، هنا عجز عن منح الحب تكابده، هذه الحبيبة، بينما محبها يعيش لحظة التّوهّج، وكلّ المحاولات الّتي تُبذل من جانبه لإنعاش حبّه لا تجدي. يمثّل القسم الأوّل من اللّوحة الحبّ من طرف واحد، والسّلبية التّامة الّتي تجعل من الطّرف الثّاني جنّة رطبة، أمّا القسم الثّاني فينقلنا إلى صورة مختلفة حيث الطّرف الثّاني الممثّل في الحبيبة يترك سلبيته، وبالرّغم من تكسّر حواجز الزّجاج والغياب والغربة إلاّ أنّ حاجزا آخر يجعل الأزمنة تختلف في ذهن الحبيبة وتختلط الأماكن أيضـــًا، إنّها تحيَا شبه حياة أو هي تعاني – بعبارة أخرى – موتًا في داخلها بسبب من حبيب آخر غدر بها فيختلط عليها الحبيب القديم بالجديد والحياة بالموت والماضي بالحاضر.

بعد استعراض لصور موت الآخر فى القصيدتين السّابقتين، نجد في **(قصيدة إجازة فوق شاطىء البحر)**[1] صورة مختلفة، وتبدأ القصيدة بتحديد الزّمان والمكان والحالة كما لو أنّنا أمام قصّة تلتزم بالوحدات، وبوحدة الموضوع المحدّد منذ العنوان، ولكنّها لا تلتزم بالبداية والنّهاية المنطقية بل إنّها تبدأ من النّهاية، وهو ما نفهمه من خلال تحديد وحدتي الزّمان والمكان وكذلك الحالة في المقطع الأوّل:

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 105.

أَغُسْطُــسُ
الإسْكَنْدَرِية
والِيُودُ يَنْبَعُ فِي رِئَتَيْنِ
يَسَدُّ مَسَامَهُمَا الرَّبْوُ وَالأَتْرِبَةَ

فبالاضافة إلى الزّمان (أغسطس) والمكان (الإسكندرية) هناك وصف مختصر للحالة الّتي يعاني منها المتكلّم وغيره وهي حالة غير مُرضية، يتّضح ذلك من الفعلين (ينشع، يسدّ) وذلك بفعل الربو واليود والأتربة، وبعد الانتقال إلى المقطع الثّاني نجد تأكيداً أنّ هذه ليست البداية الحقيقيّة، أو بالأحرى ليس هذا زمن البداية، فالحقيقة أنّ:

طُفُولَةُ (مَايُو) تَشِيــخ،
وَفِي الصبْحِ نَرْفَعُ رايَاتِنَا البِيضَ لِلْبَحْرِ .. مُسْتَسْلِمِينَ
لِيَنْخَرِنَا المِلْحُ، يَمْنَحُ بَشْرَتَنَا النَّمَشَ البَرَصِّى،
وَنَفْرِشُ أَبْسِطَةَ الظَّهْرِ، نَجْلِسُ فَوْقَ الرِّمَالِ
نُمْرِحُ في حُزْنِنَا الغَامِضِ الشَّبَقِيِّ .. لِكَيْ يَتَوَهَّجَ
(.. حِينَ هَمَمْنَا بِإِمْسَاكِه احْتَرَقَتْ يَدُنَا!)
نتلمّسُ ثَدْيَ البَكَارِةِ، كَيْفَ تَجِفُّ النَضَارَةَ فِيهِ
فَيَفْرِزُ سُمَّاً وَدُوداً يَعِيثُ بِتُفَاحَةٍ مُعْطَبَةِ!؟

البداية إذن هي (مايو) ولكنّها بداية النّهاية إذ أنّه يشيخ كما سبق أن كانت نهاية الصّيف في أغسطس بداية للقصّة، هكذا تتماثل البدايتان في المقطعين كما تتماثل الطّفولة والشيخوخة، وهي الدّلالة الّتى يحملها الفعل (تشيخ) حيث الفاعل يعود على الطّفولة نفسها.

تبدأ الحركة في زمن ثان يحتويه الزّمن الأوّل وهو (الصّبح)، ولكنّها حركة تنطوي على الاستكانة منذ البداية ويتّضح ذلك من فعل (نرفع) الذي يحمل دلالة أولى وهي الانطلاق ودلالة أبعد هي الخضوع يدعمها الحال (مستسلمين). كلّ ذلك يتمّ لهدف سلبي كما هو واضح من فعل (لينخرنا الملح) الّذي صفته (برصى)، أي أنّنا نتحرّك رغماً عنّا مساقين إلى الحتف. وتستمر الحركة من خلال الجمل الفعليّة (نفرش أبسطة الظّهر، نجلس فوق الرّمال) مقترنة بالحزن وهو الشّعور النّقيض لحركة حياة المصطافين معبراً عن التّناقض بفعل (نمروح) دلالة على المراوحة في نفس المكان وعلى أنّ هذا الشّعور بالحزن ما هو إلاّ الشّعور الحقيقي الخفي، لذلك فهو يُوصَف بالغامض الشّبقي، وفي محاولة لإدراك هذا الحزن واستظهاره تكون الكارثة ويكون إدراك الحقيقة المفجعة حيث أنّ النضارة هي وجه البكارة المزيّف وأنّ جوهرها جاف، فصفة الودود جوهرها سمّ والتّفاحة في حقيقتها معطّبة، وهذا الزّمن الأوّل الممتد من طفولة مايو إلى شيخوخته هو في جوهره قصير بمثابة يوم، فهو يبدأ من الصّبح وينتهي باللّيل إنّه ثابت في جوهره:

وَفِي اللَّيْلِ نَخْفِضُ رَايَاتِنَا..
نَنْقُضَ الهُدْنَةَ الأَبَدِيَةَ
نَجْرُؤُ أَنْ نَتَسَاءَلَ "هَلْ نَحْنُ مَوْتَى"
وَجَوْلاَتُنَا فِي المَلاَهِي
اهْتِزَازَاتُنَا فِي التّرَامْ
تَلاَصُقُنَا ظَلاَمِ المَدَاخِلِ،
ذَبْذَبَةُ النَّظَرَاتِ أَمَامَ المَعَارِضِ وَالعَابِرَاتِ الرَّشِيقَاتِ
مَرْكَبَةُ الخَيْلِ حِينَ تَسِيرُ الهُوَيْنِي بِنَا
الضّحكاتُ، النُّكاتُ:
بَقَايَا مِنَ الزَّبَدِ المُرِّ.. وَالرّغْوَةِ الذَّاهِبَةِ؟!!

"تُرَى نَحْنُ مَوْتَى"

وَنَنْشِبُ أَنْيَابِنَا فِي الطُّيُورِ المُهَاجِرَةِ المُتْعِبَةِ

كما يخفي اللّيل الحقيقة كذلك الاستسلام والهدنة يخفيان قلقًا متسائلاً، فهذا التّصالح أيضًا يحمل في داخله تناقضًا يحكم الحركة من أوّلها، لذلك يأتي التّساؤل (هل نحن موتى)، أو بالأحرى هل نحن أحياء فعلا أي النقيضين أصح؟. إذًا كلّ الحركة، محل تساؤل. وعلى النّقيض من المقطع السّابق تأتي الجمل هنا في أغلبها اسمية ولكنّها تعبّر عن الحركة في حين كانت في السّابق فعليّة تعبّر عن الثّبات ففي هذا المقطع نجد (جولاتنا، اهتزازاتنا، التصاقنا، ذبذبة) وكذلك صفة (العابرات)، وهنا أيضا نجد التّناقض في حركة المركبة تسير ولكن الهويني، كلّ هذا التّناقض يثير التّساؤل، وأمّا النّتيجة ففيها كما في المقطع الأوّل إدراك للحقيقة حقيقة أنّ هذه الحركة ليست إلاّ بقايا الزّبد المرّ والرّغوة الذّاهبة وكلّ شيء إلى زوال، وبالرّغم من أنّ هذه النّتيجة نفسها هي محل تساؤل دلالة على الشّك والتردّد إلاّ أنّها تخفي إقرارا من المتكلّم واستسلامًا، بدليل أنّ العبارة (ترى نحن موتى) لا تنتهي بعلامة استفهام وذلك بعد اكتشاف النّتيجة الّتي يتلوها قوله (ننشب أنيابنا في الطّيور المهاجرة المتعبة) كرد فعل المقصود منه تذكر الّذين هاجروا وراء الرّزق والحياة رغم تكشف عبثية الحياة.

وبالرّغم من أنّ الجزء الأوّل من القصيدة لم يأت مرقمًا، إلاّ أنّ الشّاعر ينتقل منه إلى الجزء الثّاني المرقم برقم اثنين، كأنّما انطلاقًا من الصّفر إلى النّهاية:

(2)

صَديقِي الّذي غَاصَ البَحْرِ مَاتْ
فَحنطْتَهُ
(.. وَاحْتَفَظْتُ بأَسْنَانـــه
كُلَّ يومٍ إِذَا طَلَعَ الصبْحُ أَخُذُ وَاحِدةً
أَقْذفُ الشَّمْسَ ذَاتَ المُحيَّا الجَميلِ بهَا
وأُرَدِدُ: يَا شَمْسُ أُعْطِيكَ سنَّتَهُ اللُّؤلُؤيـــةَ
لَيْسَ بِهَا مِنْ غُبَارٍ سِوَى نَكْهَـــةِ الجُوعِ
رَدِّيه، رُدِّيهِ يَرْوِ لَنَا الحكْمةَ الصَائِبة
ولَكِنَّهَا ابْتَسمتْ بسمَةً شَاحِبَةً

... ...

تأتي هنا بداية النّهاية مفاجئة ناقلة الإحساس بالصّدمة إلى المتلقي، إنّ ذروة الحدث الرّئيسي في القصّة هي نفسها نهاية الحدث، لذلك يأتي التّصريح بها منذ أوّل المقطع، إنّها موت الصّديق غرقًا، ولكنّه حدث يذهب وتبقى آثاره ممثلة في فعل التحنيط، هذا الفعل الّذي يحمل النقيضين الذّهاب والبقاء، الموت والذّكرى وكون الصّديق باقيًا في الذّاكرة يوحي به التّناقض بين (احتفظت، ورديه). ويأتي استلهام الخرافة الشّعبية هنا معكوسًا حيث بدلاً من إعطاء الشّمس السّنة القبيحة وطلب سنة ذهبية يعطيها الذهبية ولكنّه يطلب منها شيئًا آخر، يطلب منها ردّ صديقه ليروي الحكمة الصّائبة، إذًا فالمطلوب ليس الصّديق بالتّحديد فما هو إلاّ سبب لعلّة أخرى هي الرّغبة في تلقي الجواب على الأسئلة الملّحة في كلّ صباح والّتي تقابلها بسمة شاحبة من الشّمس دلالة على استحالة الوصول إلى هذا الطلب المتمثّل في معرفة ما الّذي فعله الموت بهذا الصّديق.

وكَانَتْ عَلى البَحْرِ رَايَةُ حُزْنٍ وغَضْبَةُ رِيحْ
ونَحْنُ – مَعَ الصَّمْتِ – نَحمِلُ جُثْمَانَه فوْقَ أكتَافِنَا،
ثُمَ نَهبِطُ فِي طُرُقَاتِ المَدِينَةِ،
نَستَوْقِفُ العَابِرِينَ
نُسائِلُهمْ عَنْ طَرِيقِ المَدَافِنِ .. وَالرَحْلَةِ الخَائِبَهْ!
ولَكِنَّنَا فِي النِّهَايَةِ ..
عُدْنَا إِلَى شَاطِئِ البَحرِ .. وَالرَايَةِ الغَاضِبَةَ

* * *

صفة البحر هنا الحزن والغضب وهي البداية الّتي يبدأ بها هذا المقطع، ثمّ يعود الحديث بلسان الجماعة كما بدأت به القصيدة ممثلة في ضمير المتكلّم العائد على الجماعة، المنفصل حينا والمستتر حينا آخر، وبين المقطعين المعبّر عنهما بضمير الجماعة هناك المقطع المعبّر عنه بضمير الغائب المفرد العائد على (الصّديق)، وفي هذا إيحاء بأنّ ما يسري على الفرد يسري علـــى الجماعة يدّعم هذه الدّلالة كون الجماعة تحمل الميّت على أكتافها لا على آلةٍ حَدْبَاءَ مَحْمُولُ[1] فحمل الميّت هو نظير حمل الموت على الأكتاف، ويلي هذه الحركة حركة الهبوط ومساءلة العابرين، ولكنّ هذه الدّلالة ما هي إلاّ سطحية تخفي إيحاءً أعمق يتّضح من خلال المعطوف عليه (والرّحلة الخائبة)، فالتّساؤل يشمل المقابر والرّحلة أي ما جدوى الحركة أيضًا، وهو التّساؤل الّذي يليه مباشرة الاستدراك (ولكنّنا في النّهاية)، أي أنّ المتكلّم يعرف الجواب ويعرّف الطّريق، إنّه التّساؤل الّذي يحوي جوابه. بعد ذلك تتكرّر الصّورة الّتي بدأ بها المقطع وهي راية الغضب المنصوبة حيث تتطابق النّهاية مع البداية، وحيث طريق المنطلق هو البداية وهو النّهاية في شبه دائرة مقفلة.

---

1 – من شطر في لامية لبيد وهو "وكل امرئ، يومًا على آلة حدباء محمول".

بِدَايَتُنَا البَّحْرُ
حِينَ قَصَدْنَا المَقَابِرَ
كَيْفَ رَجَعْنَا إِلَيْهِ؟
وَكَيْفَ الطَّرِيقُ اشْتَبَهْ؟

في شبه لعبة مجانية تنتهي الحياة إلى المقابر أو إلى البحر، وكما بدأت القصيدة بالبحر تنتهي إليه تماماً مثل الحياة، هكذا يتساوى البحر والحياة، كلاهما إجازة وكلاهما دورة تنتهي حيث بدأت، وفق هذا التصوّر فإنّ البداية كالنّهاية والحياة مجرّد إجازة على شاطىء البحر، والبحر إذن عملة ذات وجهين، فيه نقضي إجازة الحياة وفيه نغرق فنموت، أي فيه حياة وموت بينهما اشتباه، لكلّ ذلك تبدأ القصيدة بنهاية المصيف (أغسطس) وتعرج على بدايته أي (مايو).

الموت في هذه القصيدة ليس كامناً في المستقبل، وليس حادثًا محدّد الزّمن أن يحيط بالحياة ويسكنها، بل أنّ زمن الحياة لا يكاد يكون شيئًا إلى جانب زمن الموت، فالأوّل بمثابة إجازة فقط والثّانى شاسع وممتد وعميق كالبحر، وبعبارة أصح فإنّ قياس زمن الحياة إلى زمن الموت كقياس مدّة الإجازة إلى سعّة البحر. إنّ الموت يأتي سريعًا ليلتهم اللّحظات، وتستفيد هذه الدّلالات من تسارع حركات بحر المتقارب. بل أنّ جلّ هذه التّفعيلات تأتي ناقصة مستغلّة الزحاف للتّعبير عن السّرعة، فلا تكاد التّفعيلة (فعولن) تكتمل بل تأتي محذوفة السّاكن الأخير، وهو ما يعمّق من دلالة سرعة انقضاض الموت، وتستغل القصيدة إلى جانب ذلك أسلوب التّضمين فتأتي القصيدة بمثابة دورة متكاملة.

لا يأخذ الموقف من موت الآخر عند أمل دنقل شكل الرثّاء بمعناه المعروف كتعداد مناقب الميّت والتحسر عليه، بل يأخذ شكل ارتداد إلى الذّات وتأمل

للأثر الخاص الّذي يتركه هذا الحدث، ففي قصيدة "**إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه**"[1] نجد هذا الإقرار:

وَاحِدٌ مِنْ جُنودِكَ يَا سَيِّدِي
أَلْفُ بَيْتٍ وبَيْتْ
واحتَوَتْكَ الكُوَيْتْ
فَعَرِفْتُ بِمَوتِكَ أَيْنَ غَدِي
وَاحِدٌ مِنْ جُنُودِكَ – يَا أَيُّهَا الشِّعْرُ–
كُلُّ الأَحِبَّةِ يَرْتَحِلُونَ
فَتَرْحَلُ شَيْئًا فَشَيْئًا مِنَ العَيْنِ أُلْفَةُ هَذَا الوَطَنْ
نَتَغَرَّبُ فِي الأَرْضِ، نُصْبِحُ أَغْرِبَةً فِي التَّآبِينِ، نَنْعِي زُهُورَ البَسَاتِينِ
لاَ نَتَوَقَفُ فِي صُحُفِ اليَوْمِ إِلاَّ أَمَامَ العَنَاوِينِ
نَقْرَؤُهَا دُونَ أَنْ يَطْرِفَ الجَفْنُ
سُرْعَانَ مَا نَفْتَحُ الصَفَحَاتِ قُبيْلَ الأَخِيرَةِ
نَدْخُلُ فِيهَا نُجَالِسُ أَحْرُفَهَــا
فَتَعُودُ لَنَا أُلْفَةُ الأَصْدِقَاءِ، وَذِكْرَى الوُجُوهِ
تَعُودُ لَنَا الحَيَوِيَةَ وَالدَّهْشَةُ العَرَضِيَةُ
وَاللَّوْنُ، وَالأَمْنُ، وَالحُزْنُ
هذا هُوَ العَالَمُ الْمُتَبَقِي لَنَا: إِنَّهُ الصَّمْتُ
والذِّكْرَيَاتُ، السَّوَادُ هُوَ الْأَهْلُ وَالبَيْتُ
إِنَّ البَيَاضَ الّذِي نَرْتَجِيــهْ
البَيَاضُ الوَحِيدُ الّذِي نَتَوَحّدُ فِيهِ
بَيَاضُ الكَفَنْ

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 349.

بعد أن تعرّضت القصيدة في أسطر سابقة لهذا المقطع للهمّ العام من خلال ما يثيره موت الآخر (محمود حسن اسماعيل) من تداعيات تتعلّق بحياة المجتمع ننتقل في هذا المقطع إلى الهمّ الخاصّ الّذي يخلفه هذا الموت عند الشّاعر حيث يبدأ المقطع بالإشارة إلى حدث الموت رابطًا بينه بين أثره عن طريق الفاء السّببية في قوله (احتوتك الكويت فعرفت بموتك أين غدي) فموت الآخر هنا وسيلة لمعرفة غد المتكلّم، ولكنّ هذا التّخصيص سرعان ما ىعقبه تعميم في قوله (كلّ الأحبّة يرتحلون) فموت الأوّل فعل يعقبه ردّ فعل مباشر وجماعي معبراً عنه بضمير المتكلّم العائد على الجماعة حتّى نهاية المقطع والقصيدة، وهو متبوع بسلسلة من ردود الفعل الّتي تنقلها الجمل الفعليّة، وكلّها آثار يتسبّب فيها فعل رحيل الآخرين، إنّها آثار تمسّ الجميع إذن.

لا ينال الميّت شيءٌ في هذا المنظور، ذلك أن موت الآخر قضية الأحياء وحدهم إنّهم يصبحون غرباء وأغربة، وكلّ ما يثيره هذا الموت إنّما يعود على الباقين في الحياة. ووفق حساسية المتكلّم المفرطة فإنّ النعي يصبح أيضاً رد فعل صعباً بالرّغم من طبيعته، إنّ النعي من هذا المنطلق مثار لمشاعر مختلفة ليس تجاه الميّت فحسب بل تجاه الموت أيضاً، هذا الّذي يسلك في خيطه كلّ النّاس ولكنّ قراءة النعي من جانب المتكلّم ليست دائماً نتيجة أوردّ فعل إزاء الموت، بل إنّها تأتي أحيَانًا عن قصد ورغبة من المتكلّم في التّذكّر، فقراءة الصّحف بسرعة للوصول إلى صفحات النعي تتمّ بنوع من المحبّة وهو ما يوحي به قوله (ندخل فيها نجالس أحرفها)، ولكنّها في الحقيقة محبّة ملتبسة بالنّقيض فتأتي خلال القراءة الألفة والذّكرى، الحيويّة والدّهشة، الأمن والحزن..الخ ، بعبارة أخرى هناك تضارب في أحاسيس الشّاعر وفي كلّ شيء، بل إنّ هذه الأحاسيس نفسها عرضيّة، وما الاختلاف بين بياض كفن الميّت وسواد لباس الناعين إلاّ مؤقتة وهو صائر إلى زوال، إذ سرعان ما يلحق النّاعون بالمنعي، ويتحوّل اللّون الأسود إلى أبيض.

على النّقيض من الدّلالة الّتي تحملها القصيدة السّابقة فإن قصيدة **(البطاقة السّوداء)**[1] تبدأ ممّا قبل الموت، موت أنور المعداوي، ولكنّها هي الأخرى لا تنقل رثاء أو تحسراً فهي تبدأ بوصف حياة هذا الآخر مباشرة:

أَرَاهُ مِنْ نَوَافِذ المتْرُو عَلَى مَحَطَّاتِ الوُقُوفْ
مُسْتَنِداً بِكَتْفِه اليُسْرَى إِلَى الجِدَارْ
يُدِيرُ فِي إِصْبَعِه سِلْسِلَةً فضِّيَةَ الإِطَارْ
يَرْقُبُ – بَاسِماً – تَزَاحُمَ المَنَاكِبَ القَصِيرْ
تَمْسَحُ عَيْنَاه زُجَاجَ النَّافِذَاتِ الأَبْيَضَ الشَّفِيفْ
كَأنَّهُ يَبْحَثُ عَنْ أَحَدْ
كَأَنَّهُ يَرْقُبُ مِنْ شُرْفَتِـــه،
هَرْوَلَةَ السَّارِينَ فِي تَسَاقُطِ الأَمْطَارِ والبَرَدْ
لَكِنَّنِي
حِينَ اسْتَقَرَّتْ عَيْنُهُ عَلَيْ
أَدَرْتُ رَأْسِي عَنْهُ
لمْ أَقْوَ عَلَى بَرِيقِ عَيْنَيْهِ المُخِيفْ!

ابتداء من السّطر الأوّل تتّضح العلاقة الّتي تربط المتكلّم بالموصوف – العلاقة الظّاهرية على الأقل – فهناك فاصل يحول بين الاثنين وهو الزّجاج أي أنّها علاقة رؤية لا احتكاك، هذه المسافة تتيح نوعًا من التّدقيق في الوصف، يركّز على ظاهرة بارزة في الموصوف هي ظاهرة عدم الاكتراث، وهو موقف يتخذه من شيئين، من تزاحم المناكب القصير ومن هرولة السّارين، في حين يقف هو –المعداوي– في محطة الوقوف مستنداً إلى الجدار، أو يقف في شرفته. العلاقة في عمومها إذن علاقة تنافر بين وقوف وحركة ينتج عنها

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 362.

تناقض في السّلوك حيث المعداوي ىبتسم ويدير سلسلته مبتسماً متعجباً من جهد النّاس ومن قصر مسعاهم.

وَحِينَمَا تَحْمِلُنِي وأَصْدِقَائِي فِي الطَّرِيقِ مَوْجَةٌ .. المَرَحْ
وَنَسْتَرِدُّ رُوحَنَا فِي الضَّحِكَاتِ وَالغِنَاءْ
أُبْصِرُهُ فِي الجَانِبِ الآَخَرِ، يَرْنُو مُسْتَخِفًّا بَاسِمَا
فَإِنْ تَجَاوَزْنَاهُ .. أَلْقَى عُقْبَ سِيجَارَتِهِ عَلَى الطِّوَارْ
ودَاسَـــــهُ مُغَمْغِمَا

تستمر العلاقة نفسها تقريباً بين المتكلّم والموصوف في هذا المقطع، علاقة الاختلاف بين حركة الأوّل وشبه ثبات الثّاني الّذي يستخف من سلوك الآخرين بنوع غريب من اللاّمبالاة المعبّر عنها بالتصرّفات لا بالكلام، فهو يدير سلسلة أو يدوس عقب السيجارة .. الخ، وحتّى في حالة الكلام فإنّ كلامه مجــّرد غمغمة ممّا يوحي بالغموض وعدم الاتّصال بالآخرين.

تتوالى هذه الأحداث فى القصيدة مبتدئة دائماً بظرفي الزّمان أو المكان أو بهما معاً، فتبدأ بما يوحي بظرف المكان (على محطات الوقوف)، ويقترن المكان بالزّمان في المقطع الثّاني في قوله (وحينما تحملني وأصدقائي في الطّريق)، وفي قوله أيضاً (وفى طريق العودة اللّيلي)، بينما يقترن ظرفا الزّمان والمكان في جملة طويلة في قوله:

وَفِي سُوَيْعَاتِ الضُّحَى المُشْمِسَةَ المُعْتَدِلَةَ
حِينَ تُنَقِّرُ العَصَافِيرُ ثِمَارَ التُّوتْ
مُسْتَدْفِئَةً مِنْ لَذْعَةِ الخَرِيفْ
أَجْلِسُ فِي المَائِدَةِ الْمُنْعَزِلَةِ
مُحَدِّثًا صَدِيقَتِي
فِي ذَلِكَ المَقْهَى الرَّبِيعِيِّ الأَلِيفْ
حَيْثُ يَمُرُّ النِّيلُ رَاعِيًا مُغَنّيًا

وَيَرْفَعُ الصبَاحُ رَايَة الفَرَحْ
مُرْتَشِفِينَ مِن عَصِيرَ الكَلِمَاتْ
مَعْتَنِقِينَ فَي ضَمَائِرِ الحُرُوفْ
وَفَجْأَةً
يَسْقُطُ مِنْ يَدِي القَدَحْ
أَلْمَحَهُ مُمَدَدًا سَاقَيْهِ فِي المَائِدَة المُقَابِلَة
يَرْمُقُنِي مِنْ خَلْفِ نَظَّارَتِه السَّوْدَاءِ خِفْيَةً
مُخَبِّئًا بَسْمَةُ خَلْفَ صَحِيفَةِ الصَّبَاحِ المُهْمَلَة

يتمّ التّأكيد فى هذا المقطع على ظرفي الزّمان والمكان، أو ما ينوب منابهما، ابتداءً من (في سويعات، حين، في المائدة، في المقهى الربيعي، حيث يمرّ النّيل، الصّباح، في المائدة)، وتكرار حرف الجر (في) له هنا دلالة الحلول والاندماج بالزّمان والمكان اللّذين يرافقه إليهما الموصوف – الميّت–، فهو دائم الحضور معه لا يكاد يتركه وخاصّة في لحظات المرح والغناء والحبّ، حيث النّيل يغني وحيث الرّبيع أليف .. الخ، فإذا بخيال الموصوف يخترق الصّورة العامّة كأنّما ليدحض ويكذب لحظات الشّعور بالفرح. هكذا تستمرّ علاقة الزّمان بالمكان في المقطع الأخير من قوله:

وعندَ مَا دَخَلْتُ "بَارَادَايَ" فِي اليَوْمِ الأَخِيــرْ
رَأَيْتُهُ يَخْتَرِق المَقَاعِدِ المُلْقَاة وَالأَضْوَاء

وتتكرّر ظاهرة وصف المعداوي هنا بعدم الاكتراث، أو ما يوحي بها مثل (بلا اكتراث، لكنّه لم يكترث، دون اكتراث)، أمّا ما يوحي بذلك فهو كثير، ومن صفاته أيضاً الاختفاء، أو ما يوحي به مثل (ثمّ اختفى، يخرج من جوف الظّلام مدثراً بالمعطف، ويختفي، احتضنته، صيرته بعض ظلّها الكثيف، يرمقني من خلف نظارته السّوداء خفية، مخبئًا بسمته خلف صحيفة)، وهو ما يحمل دلالة الهرب من شيء ما، كما تتكرّر أيضاً ظاهرة الإهمال، مثل

(أدرت رأسي، ألقى إلينا، تاركًا، صحيفة مهملة، مقاعد ملقاة) وفى هذا أيضاً دلالة الرّغبة في الخلاص أو التخلّص من شيء محدّد. وتتكرّر ظاهرة أخرى هي التّشابه والاشتباه معبراً عنها بكأنّ مثل: (كأنّه يرقب من شرفته، ثمّ اختفى كأنّه شبح، كأنّ بابًا - مغلقًا قد انفتح - كأنّ تياراً من الهواء، كأنّ إحدى الشّجرات احتضننته) تعبّر هذه الظّاهرة عن التباس الحقيقة بالخيال.

تحمل الظواهر السّابقة دلالة أسّاسية واحدة هي أنّ الحديث يدور حول أنور المعداوي الذّكرى الملحة، لا أنور المعداوي في حياته، هذا الإلحاح الّذي يرافق كلّ الأوقات في اللّيل وفي الصّباح وفي الضحى، وفي كل مكان. يعضد هذه الدّلالة تواتر الأحداث بتسلسل تربط بينها واو العطف، كقوله (وحينما، وفي سويعات، وعندما). بالإضافة إلى ذلك فإنّ معظم الأحداث أو كلّها يجري عبر فعل المضارع، فيما عدا المقطع الأخير السّابق للحظة الموت، وفي هذا دلالة أنّ المتكلّم تعاوده ذكرى موت المعداوى ولم يدرك الحقيقة إلاّ فى السّطر الأخير من القصيدة عند قوله (ومات في المساء)، هذا الإلحاج من ذكرى الميّت توحي به أفعال (يرقب "مرتين"، أبصره، يرنو، تمسح عيناه، استقرت عيله، بريق عينيه تلمح عيناه، يرمقني، النظّارة، قلبا عينين).

الموصوف إذن كان يدرك هذه الحقيقة - حقيقة الموت المؤكّدة - مسبقًا وهو ما يسمه بعدم الاكترات، أمّا الواصف فلا يدركها إلاّ في الأخير إدراكًا يجعله يحاول الهرب منها، لكنّها تلح في طلبه عن طريق الذكرى، ذلك أن كلّ الوصف إنّما يتعلّق بما يشبه المعداوي، بموته لا به هو فقط، بذكراه لا بحياته، وعلاقته الوطيدة بالمتكلّم عكس ما كان يظهر لنا في بداية القصيدة من أنّها علاقة تنافر (من خلال حاجز الزّجاج) الّذي هو في حقيقته معادل للذّاكرة.

****

لا تردّ الإشارة للموت في هذه التّجربة مطابقة لتلك الّتي ألفناها في تراث الشّعر العربيّ، حيث موت الآخر يردّ على سبيل الاتعاظ والعبرة، كما في قول الأعشى:

فَمَا أَنتَ إِنْ دَامَتْ عَلَيْكَ بَخَالد   كَمَا لَمْ يَخْلُدْ قَبْلُ سَاسَا وَمُورِقُ
وَكِسْرَى شَهِنْشَاهُ الّذِي سَارَ مُلْكُه   لَهُ مَا اشْتَهَى رَاحٌ عَتِيقٌ وزِئْبَق

موت الآخر في التّراث غالباً موضوع للتأمل، موضوع يفصله عن المتكلّم حاجز لا يكفي في إزالته الاعتبار والاتّعاظ، ذلك أنّ المتكلّم في كلّ الأحوال حيّ لا يعايش تجربة الموت عن قرب، ثمّ إنّ الحديث عن الميّت في مثل هذه الحالة هو بمثابة حديث عن صروف الدّهر وتقلّباته لا عن تجربة الموت ذاتها[1].

فضلاً عن ذلك فإنّ التطرّق إلى حياة الآخر قبل الموت، ترد ضمن نفس المنظور الّذي يشير إلى هشاشة الحياة وقابليتها للزّوال والإمحاء، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ ذكر مزايا الميّت وفضائله ينقل إحساساً بالتفجع والحسرة أكثر ممّا ينقل الإحساس بالامتلاء بنعمة الحياة والفرح بها. في حين أنّ التّجربة عند أمل دنقل ذات أبعاد مختلفة إن لم نقل مناقضة، بحيث يصحّ القول إنّ الآخر ليس إلاّ وجهاً حميماً وقريباً أشدّ القرب من الذّات أو هو الوجه الآخر لها، والحديث عنه ليس المقصود منه الاتعاظ بل المقصود منه نقل إيحاء عميق بمعايشة المتكلّم لهذا القريب ولحدث الموت معايشة داخلية وكاملة، كما أنّ الإشارة إلى معالم الحياة عند أمل دنقل تأتي – كما سبق تبيّنه في النّظرة التّراثية– لتعبّر عن امتلاء بالوجود يجعله صعب الزّوال غير قابل للانتهاء، لذلك يـــأتي زواله صدمة عنيفة للمتكلّم الّذي لا يصدق أنّ كلّ تلك المعالم يمكن

---

1 – صلاح عبد الحافظ: الزّمان والمكان وأثرهما في حياة الشّاعر الجاهلي وشعره، دار المعارف، ط1، 1983، ص 171.

أن يطولّها الموت، وهو ما يعمق المعايشة، معايشة موت الآخر، ويعطيها عمقاً أكبر، كما يعطيها طابع الألم والفجيعة.

وفي حين تمرّ تجربة الموت من عقل الشّاعر – في التّراث – إلى عقل المتلقي المتعظ بالموت، فإنّها عند أمل دنقل تمرّ غالباً عبر الذّاكرة الّتى يتمّ بواسطتها معايشة الحدث سواء بوعي أو بدون وعي. أمّا في حال الرثاء في التّراث فإنّ الوجدان يلعب دوراً بارزاً، إذْ يتمّ تلقي موت الآخر بالتحسر والبكاء، بينما نجد الأمر مختلفاً عند أمل دنقل حيث ينقل النصّ إحساساً بالدّهشة والغرابة أكثر ممّا يوحي بالرّثاء.

بالإضافة إلى ما سبق فإن ظاهرة الإتحاد والالتصاق بموت الآخر عند أمل دنقل تتأتى من كونه يعايش باستمرار موته هو عبر موت الآخرين معايشة تلازم الذّاكرة وتحكم عليها الطّوق بكيفية يندر أن نجد لها مثيلاً في التّراث، الّذي نجد فيه غالباً معايشة آنية وخارجية لموت الآخر قد لا تستولي على التّجربة الشّعرية للشّاعر برمّته، ففي نصّ أمل دنقــل نلاحظ كيف أنّ ضمير المتكلّم يفوق ضمير الغائب حتّى في حال الحديث مباشرة عن الآخر وموته.

يستتبع الظّاهرة السّابقة ظاهرة أخرى أعمق دلالة، هي أنّ الآخر في التّراث قد يكون مطلقاً في حال الوعظ، كما هو واضح فى قصيدة الأعشى، بينما هو عند أمل دنقل خاصّ وشريك في حالة ما، إمّا من حيث قرابة الدّم كالأب والأخت والصّديق ..الخ، أو شريك في دائرة الإبداع كالشّعراء والكتّاب، كما في قصائد أنور المعداوي ومحمود حسن إسماعيل ويحي الطاهر عبد الله ..الخ، حيث القرابة هنا تجعل المعايشة أكثر سعة وعمقاً، وبالتّالي أقرب إلى التّجربة الدّاخلية والخاصّة. هذه هي النّقاط الّتي تختلف فيها تجرية أمل دنقل مع موت الآخر عن التجارب الّتي وردت في تراثنا العربيّ القديم، وهي نقاط ترسم دون شك شخصية متميّزة له بين شعرائنا.

الموت مطلقــًا:

من ضمن النظرات المختلفة إلى الموت عند العربي قديماً اعتباره حادثًـــا اعتباطيًا تحكمه الصّدفة المحضّة كما عبّر عنه زهير بن أبي سلمى في بيته المشهور:

رَأَيْتُ المَنَايَا خَبط عَشْوَاء مَنْ تُصِبْ   تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئ يعَمّرْ فَيهْرِمِ

ولكنّ هذه النّظرة ظلّت موازية دائمًا لنظرة أخرى هي (الحتمية) كما في قول زهير:

وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ المَنايَا يَنَلْنَــهُ   وَلَوْ نَالَ أَسبَابَ السَّمَاءِ بسُلَّمِ

تظهر النظرتان – النّظرة العشوائيّة والحتميّة – كما لو كانتا متناقضتين والمتتبّع لفكرة الموت في التّراث العربيّ يلاحظ طغيانهما على باقي النظرات بشكل لافت ممّا يؤدى إلى اختلاف المواقف من الموت لدى الشّعراء القدماء. يرجع الأمر إلى كون الموت "إمكانية مغلقة إذا صحّ التّعبير، بمعنى أنّه لابد أن يقع يوماً ما، هذا يقيني لا سبيل مطلقًا إلى الشّكّ فيه، ولكنّني من ناحية أخرى في جهل مطلق فيما يتعلّق بالزّمان الّذي سيقع فيه فما هو إذن علم مطلق من ناحية وجهل مطلق من ناحية أخرى"[1]. هذا من جهة ومن جهة، أخرى فإنّ الموت يحمل مفهومين نقيضين، فهو عشوائي لأنّه لا يحدث وفق حيثيات واضحة، بل قد يحدث في حيثيات مختلفة تماماً، فيأخذ الكبير والصّغير والصّحيح والعليل.. الخ، ولكنّ هذه العشوائية ذاتها تتضمّن نوعًا من القصد إذ أنّه لا يخطئ أحداً كما هو واضح من بيت الزهير الثّاني.

---

1 – د. عبد الرحمن بدوي: الموت والعبقرية، ص 6.

في قصيدة أمل دنقل **(لعبة النّهاية)**[1]، من ديوان **"أوراق الغرفة رقم 8"** تتّضح هذه الثّنائية منذ العنوان، حيث في اللّعب قصد ولكنّ فيه أيضًا عشوائية في الوقت نفسه، فهي الدّلالة الّتي نلمسها من المقطع الأوّل:

فِي المَيَادِينِ يَجْلِسُ
يُطْلِقُ – كالطِّفْــلِ– نَبْلَتَهُ بِالحَصَى
فَيُصِيبُ بِهَا مِنْ يُصِيبُ مِنَ السَّابِلَة

يحمل السّطر الأوّل ملمحًا لهذه الثّنائية – ثنائية العشوائيّة والحتميّة–، فهناك اختيار مقصود من الموت للمكان (في الميادين) والفعل (يجلس) دلالة على الحتميّة، ويأتي تقديم شبه الجملة من الجار والمجرور مدعمًا لدلالة الاختيار ولكنّه، أي الموت، يختار في الوقت نفسه مكانًا عامًا دلالة على العشوائية. ثمّ هو لا يفعل ذلك باهتمام شديد بل بنوع من العبث، إذ أنّه يجلس وهذا الفعل الّذي يتلوه مباشرة فعل (يطلق) يوحي بعدم التّدقيق. ويأخذ التّشبيه فى الجملة الاعتراضيّة –كالطّفل– الجزء الأهمّ من الصّورة حيث يوحي باللّعب وعدم الدّراية، أمّا السّطر الأخير فهو بتكراره فعل (يصيب) يوحي بالنقيضين معًا، إذ أنّ في الفعل الأوّل تأكيدًا على عدم الخطأ لأنّه يتمّ في جمع هو (السّابلة)، أمّا الفعل الثّاني مدعمًا باسم الموصول فيشير إلى عدم اختيار فرد بعينه، وعلى عكس قول لبيد:

صَادَفْنَ مِنْهُ غِرَّةً فَاصَبْنَهَا   إِنَّ المَنَايَا لاَ تَطِيشُ سِهَامُهَا[2]

على العكس من ذلك فإنّ الصّورة في لعبة النّهائية لا تعتمد على مفهوم القصد وحده بل تعتمد على المتناقضين القصد والعشوائيّة معًا، ممّا يزيد من كثافة الصّورة ويخلق نوعًا من الصّراع في المعنى:

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 34.

2 – ينظر: د. صلاح حافظ: الزّمان والمكان وأثارهما، ص 87.

يَتَوَجَّه لِلْبَحْـــرِ
فِي سَاعَةِ المَدِّ
يَطْرَحُ فِي المَاءِ سَنَارَةَ الصَّيْدِ
ثُمَّ يَعُودُ لِيَكْتُبَ أَسْمَاءَ مِنْ عَلِقُــوا
فِي أَحَابِيلِـــهِ القَاتِلَـــة

تأتي الصّورة في هذا المقطع نظيرة للصّورة السّابقة، فليس هناك طريقة واحدة للموت، وفي التحوّل إلى هذه الصّورة الثّانية قضاء على أيّ فهم يرى في الموت آلية تامة فقط أو عشوائية مطلقة فقط، أي أنّ في مجرّد التحوّل من صورة إلى صورة إيحاء بأنّ التّناقض جزء من ماهية الموت وبعض من عبثيته.

يختار ها هنا الموت المكان أيضاً وهو عام كالسّابق، ويختار التّوقيت (ساعة المدّ)، والفعل (يطرح)، ولكنّه هنا. وبعد أن يطرح سنارته يعود ليكتب أسماء من علقوا، فعلى عكس الدّلالة في المقطع السّابق الهدف هنا معرفة من علق كما هو واضح من لام التّعليل، ولكن التّناقض يستمرّ في هذه الصّورة أيضاً، فيستمرّ القصد وعدم القصد، القصد من كون الموت يختار ساعة المدّ حيث كثرة الصّيد وحيث الإصابة أكيدة، أمّا عدم القصد: فمن كون العالقين في سنارة الصّيد ليسوا محدّدين من قبل بل تجيء معرفتهم بعدية. وفي الصّورة التّالية تحوّل آخر للموت:

لاَ يُحِبُّ البَسَاتِينَ
لَكِنَّهُ يَتَسَلَّلُ مِنْ سُورِهَا المُتَآكِلِ
يَصْنَعُ تَاجاً:
جَوَاهِرُهُ الثَّمَرُ المُتَعَفِّــنُ
إِكْلِيلُهُ .. الوَرَقُ المُتَغَضِّنُ
يَلْبَسُهُ فَوْقَ طَوْقِ الزُّهُورِ

الخَرِيفَةِ
الذَابِلة

في هذه الصّورة تتمّ حركة الموت بكلّ قصد، فليس في الأمر شيء من عشوائيّة، ويأتي فعل (يتسلّل) مشيراً إلى هذه الدّلالة حاملاً الاختيار والروية والموت هنا باختيار الجانب السّلبي في الحياة، وهو لا يجهز عليها فحسب بل يسخر منها أيضاً، إذ تأتي أفعاله حاملة الإيحاء بالعبث. ففي حين يختار الجانب النّاقص من الحياة مثل (المتآكل، المتعفّن، المتغضن، الخريفة، الذّابلة) يلجأ إلى السّخرية بأنّ يضع هذه الصّفات في وظائف نقيضة، فيجعل من الثّمر المتعفّن جواهر، ومن الورق المتغضن إكليلاً، ومن الأزهار الذّابلة طوقًا. وإذا كانت هذه الدّلالة تشترك في جانب منها مع الدّلالة الّتي يحملها بيت محمـــد بن كعب الغنوي:

لَقَدْ أَفْسَدَ المَوْتَ الحَيَاةَ وقدَ أَتَى   عَلَيَّ يَوْمُهُ عِلْقٌ عَلَيَّ حَبِيبُ[1]

فإنّ وجه الخلاف في كون الموت في هذا المطقع لا يفسد الحياة فحسب بل يفعل ذلك بكثير من العبثية الّتي هي في ذاتها حاملة لمعنى الإفساد ولمعنى القصد إليه، بحيث جاء الإفساد هنا محمولاً لا ملفوظًا، وهو إنّما يستشف من خلال جمع الموت بين المتناقضات إمعاناً في الإفساد، وبينما ينقل بين محمد بن كعب حقيقة الموت عارية وبكلّ قسوة دون أن يلجأ إلى التّورية، فإنّ المقطع في لعبة النّهاية يصر على تصوير الموت لا كمفسد فقط بل كعدوّ يتقصد التهكّم من الحياة.

يَتَحَوَّلُ أَفْعَى وَنَايَا
فَيَرَى فِي المَرَايَا
جَسَدَيْنِ وَقَلْبَينِ مُتَّحِدَينِ

1 – أدونيس: "مقدّمة للشّعر العربيّ"، ص 30.

(تَغِيمُ الزَّوَايَا، وتَحْكِي العُيُونُ حَكَايَا)
فينسلُّ بينَهُمَا
مثْلَ خَيْطٍ مِنَ العَرَقِ المُتَفَصِّـــدِ
يَلْعَقُ دفْءَ مسَامِهِمَــا
يَغْرِسُ النَّابَ فِي مَوْضِعِ القَلْبِ
تَسْقُطُ رَأْسُ الفَتَى فِي الغِطَاءْ
وتَبْقَى الفَتَــــاةُ
مُحدَّقَةً
ذَاهِلَة

لا يملك الموت صورة واحدة، إنّه (يتحوّل) كثيراً، وهو لا يتحوّل في صورته من طفل إلى صائد إلى أفعى وناي فحسب، بل هو ينقل مجال عمله من الجانب السّالب، كما سبق في المقطع الماضي إلى الجانب الموجب من الحياة، إلى الفرح والحبّ في هذا المقطع، وهو قبل أن يقوم بعمله يؤدي طقوساً تنمّ عن احتفاله وسخريته، إنّه ينقسم على نفسه فيصبح أفعى قاتلة ترقص على أغنام النّاي كأنّما يحتفل بالعثور على صيد ثمين، أو بعبارة أخرى على جانب شيق من الحياة يغري بتدميره، وليس أكثر إغراء بالتّدمير من الحبّ، ففي الحبّ غفلة ونشوة حيث (تغيم الزّوايا، وتحكي العيون حكايا) وفي الحبّ عدم وعي بالخطر، لذلك فالموت يتسلّل من جانب الغفلة هذا، ولكنّه يتسلّل كأنه جزء من جسد الحبيبين، كخيط من العرق المتفصد وهو يختار من الجسدين دفء مسامهما، ويختار من جسد الفتى موضع القلب أي موضع الحبّ، إنّه يختار كل شيء إيجابي في الحياة، لكنّ المفارقة هنا أنه يقصد الفتى ويترك الفتاة، لكي تكون اللّوعة مضاعفة، كأنّما يحبّ أن يستمتع بنتيجة عمله فيمن بقي من الحبيين وفي هذا منتهى القصد إلى الإفساد، ولعلّ هذه الدّلالة تكشف أكثر من خلال صفتي الحبيبة بعد انتهاء حبيبها، إنّها (تبقى محدّقة ذاهلة) فتصل

لوعتها إلى هذه الدّرجة الكبيرة من الصّدمة، ودرجة الذّهول، ذلك لأنّها كانت في غفلة، فكأنّما جزء من هويّة الموت الاستمتاع بلحظة المفاجأة.

يُبرز تصوير الموت بهذه الكيفية المتحوّرة مدى الاهتمام بالمشكلة لدى أمل دنقل، ومدى تأمّله الكثيف في حقيقتها، ولأنّ الكلام عن المشكلة في تراثنا العربيّ يأخذ في أغلبه شكل إقرار بحتمية الموت وقربه، بل يمكن القول إنّ الحديث عنه في التّراث حديث من الدّهر وصروفه، فإنّ الكلام عنه عند أمل دنقل كلام عنه في ذاته وفي فعله. وبينما يؤدي تأمّل الموت في التّراث إلى موقفين رئيسيين، إمّا المواجهة بالبطولة واغتنام الملذات من جهة، وإمّا بالاتعاظ أو اليأس من جهة ثانية، فإنّ الموقف عند أمل دنقل يظلّ تمعنًا شديدًا في الموت وآثاره، لا يكتفي في تصويره بالتّشخيص والتّجسيم، بل يلجأ إلى تكثيف الصّورة وتنويعها متعرضًا للتفاصيل الدّقيقة، ومضيفًا إليها جرعة كبيرة من طابع السّخرية والعبث اللّذين يتّسم بهما الموت، وإذا اتضح لدينا أنّ الموت بهذه الصورة شديد المأسوية، فإنّه يتّضح أيضا بأنّ هناك إحساسًا مكثّفًا بالمشكلة لدى الشّاعر وجزءًا عميقًا من حقيقته، إلى درجة تتمركز فيها الرّؤية في فعل الموت وفي تصويره، ممّا يجعله يغفل أي تصرّف أو مواجهة إزاءه.

تتداخل الخطوط في قصيدة **(ديسمبر)**[1]، من ديوان **"أوراق الغرفة رقم 8"** ويصبح الكلام عن موت الآخر واضحًا باعتباره، أي الآخر، وجهًا ثانيًا للذّات وتبدأ القصيدة بسطر معزول بنقط هو بمثابة مفتاح للقصيدة:

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 324.

(1)

تَتَسَاقَطُ أَوْرَاقِي دِيسمبرِ البَاهِتَة

... ...

يعادل ديسمبر هنا نهاية العمر، عمر الأوراق وهذا بدوره معادل لعمر المتكلّم حيث أنّ الصّورة تكرّر دلالة سابقة وردت في قصيدة **(الموت في لوحات)** في قوله:

وهَا أَنَا فِي مَقْعَدِي القَانطْ

وُرَيْقَةً .. وُرَيْقَةً .. يَسْقُطُ عُمْرِي مِنْ نَتِيجَةِ الحَائِطْ

وَالورَقُ السَّاقِطْ

يَطْفُو عَلَى بُحَيْرَةَ الذِّكْرَى، فَتَلْتَوِي دَوَائِرَا

وَتَخْتَفِي دَائِرَةَ فَدَائِرَة

تتماثل في القصيدتين نتيجة الحائط (الزّمن) مع أوراق الشّجر (الطّبيعة) مع عمر المتكلّم، حيث تلتقي جميعها في ظاهرة السقوط، وحيث السقوط رغم قصره لا يتمّ فجأة أو مرّة واحدة، إنّه يأتي مصحوباً بالقنوط والاضطراب، ففي الجزء الثّاني من المقطع الأوّل من قصيدة (ديسمبر) نجد هذه الصّورة:

هُوَ عُمرٌ مِنَ الرِّيحِ

(هَذَا الَّذي بَيْنَ أَنْ تَتْرُكَ الوَرَقَةُ الغُصْنَ

حَتَّى تُلَامِسُ أَطْرَافُهَا حَافَةُ الأَرْضِ

عُمْرٌ مِنْ الاضطِرَاب

فَافْتَرِشْنَّ جِوَارِي -أَيَّتُهَا البَاحِثَاتُ عَنِ الذَاتِ-

وَجْهَ التُّرَابْ ..

وَتَعَالَيْنَ نَرْوِ الأَقَاصِيصَ

عَنْ رَاحَةَ الرُّوحِ.

عَنْ لَذَّةِ الاغْتِرَابْ

وَعبُودِيَةِ الأَغْصُنِ الثَّابِتَة

إذا فالعمر لا يتمثّل في فترة ما قبل سقوط الورقة، بل في فترة ما بعده، أمّا أوجه الالتقاء بين العمر والسّقوط ففي ظاهرة الانحدار في الخط البياني، أو بعبارة أصحّ في ظاهرة الحركة، حيث أنّ ما قبل السقوط ثبات، ويلتقيان أيضاً في ظاهرة القصر، وأخيراً يلتقيان في ظاهرة الاضطراب. وتوازي صفة القصر إحساساً بطول الفترة في الوقت نفسه، رغم ذلك، وهي الدّلالة الّتي يوحي بها التّأكيد في تكرار كلمة العمر في قوله: (هو عمر من الرّيح عمر من الاضطراب)، وتأتي الجملة (هذا الّذي بين أن تترك الورقة الغصن حتى تلامس أطرافها حافة الأرض) محصورة بين قوسين حاملة الايحاء بالقلق والقصر أيضًا، وتتماشى هذه الدّلالة قصر مدّة السقوط، جنبا إلى جنب مع نقيضتها السّابقة، أي طول مدّة السقوط وهو تناقض يعمق من دلالة أشمل هي الاضطراب والجزع ، تناقض بين الإحساس بقصر العمر وطول القلق في آن واحد.

ينقل الطلب من المتكلّم إلى الوريقات أن تأتي إلى جواره إيحاء بأنّ المتكلّم سبق في السقوط، وأنّه إنّما يقرأ فيهن سقوطه هو، وهما معًا –المتكلّم والأوراق– يشتركان في البحث عن الذّات الّتي سبقهن إلى معرفتها أيضًا على وجه تراب الأرض، وهذه دلالة تكرّرت في قصيدة (الجنوبي) في قوله:

يَشْتَهِي أَنْ يُلاَقِــي اثْنَتَيْــنِ
الحَقِيقَةَ وَالأَوْجُهَ الغَائِبَــة

وفي قصيدة **(ضد من)**[1] في قوله:

وَأَرَى فِي العُيُونِ العَمِيقَــةِ
لَوْنَ الحَقِيقَةِ

---

1 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 313.

لَوْنَ تُرَاب الوَطَنْ

وفي قصيدة **(الطّيور)**[1] نجد هذه الصّورة:

الطُّيُورُ .. الطُّيُورْ

تَحْتَوِي الأَرْضُ جُثْمَانِهَا .. فِي السُّقُوطِ الأَخِيرْ

الهمّ الأوّل إذن هو البحث عن الحقيقة، والحقيقة إذن تكمن في الأرض الّتي إليها المنتهى، في الأرض راحة وفيها اغتراب، وهما معاً وجهان لعملة الحقيقة. ويكمل المقطع الثّاني المقطع الأوّل بحيث يبدو كما لو أنّه تكملة لقصّ الحقيقة على الورق من جانب المتكلّم (في قصيدة ديسمبر):

(2)

أَخَذُوا أَصْدِقَائِي لِلسَّجْنِ

لَكِنّهُمْ فِي لَيَالِي الحَنِينْ

يُقْبِلُونَ، لِنَشْرَبَ كَأْسَيْنِ

فِي البَارِ ذِي الرَّدْهَةِ الخَالِيَةَ

فإِذَا دَقَت السَّاعَةُ الثّانِيَة

صَفَّقَ الخَدَمُ المُتْعَبُونْ

فَاخْتَفَى أَصْدِقَائِي وَهُمْ يَضْحَكُونَ

نَلْتَقِي ثَانِيَة

نَلْتَقِي اللَّيْلَةَ التَّالِيَة

... ...

بَعْدَهَا خَرَجُوا .. انْقَطَعَ الخَيْطُ مَا بَيْنَنَا

واسْتَطَالَ السُّكُونْ

كَانَ مَا بَيْنَهُمْ: ذِكْرَيَاتٌ .. وخُبْزٌ مَرِيرٌ

---

1 – نفسه، ص 327.

وَمُسْحَةُ حُزْنْ
قلْتُ: هَا أَصْبَحُوا ورَقًا ثَابِتًا فِي شُجَيْرَةِ سِجْنْ
فَمَتَى يَفْلِتُونْ
منَ الزَّمَنِ المُتَوَقِّفِ فِي رَدَهَاتِ الجُنُــونْ

يقع عمر السقوط بين سجنــين، الأوّل هــو الثّبات في الأغصن والآخر هو سجن النّهايــة أو القبر، لكنّ سجن الأصدقاء في القبر لا يمنع من عودتهم، فهناك الذّاكرة الّتي تعيدهم في ليالي الحنين، هناك أمور ثلاثة إذن مساعدة على إعادة الأصدقاء هي: الذّاكرة والحنين والخمر، وبالرّغم من خلو ردهة البار فهناك حضور داخلي للأصدقاء يكثّفه الحنين الشّديد، غير أنّ هذا الحضور مؤقت وللأمر نهاية تأتي بنهاية مدّة الخمر، بعدها تتّضح الحقيقة وينكشف أنّ الأمر إنْ هو إلاّ ذكريات وخبز مرير ومسحة حزن. هذه هي الصلّة الّتي أصبحت تربط المتكلّم بأصدقائه، وعندئذ يأتي إقرار منه بأنّهم – أيّ الأصدقاء – أصبحوا ثابتين في سجنهم أيضاً، وتستمر المعاناة بين من ذهب ومن بقي، بين المتكلّم والأصدقاء:

(4)

هَا هَوُ الرُّخُّ ذُو المِخْلَبَيْنِ يَحُومُ
لِيَحمِلَ جُثَّـــةَ دِيسمبْرِ السَّاخِنَـــهْ
هَـــا هُوَ الرخُّ يَهْبِـــطُ
وَالسُّحْبُ تُلْقِي عَلَى الشَّمْسِ طَرْحَتَهَا الدَّاكِنَه
قَالَتْ الرَّاهِبَاتُ
(سَـــلَامٌ عَلَيَّ الأَرْضِ)
يَا أَيُّهَا الرُخُّ: كَمْ جُثَّةً حمَلْتَهَا مَخَالِبُكَ الأَبَدِيَّةُ خَلْفَ الجَبَلْ؟؟
مَا الّذي نَحْنُ نُعْطِيكَ؟ – يَا أَيَّهَا الرُخُّ – مُنْذُ الأَزَلْ؟
مَا الّذِي نَحْنُ نُعْطِيكَ؟

لاَ شَيْءَ إلاَّ التَّوَابِيتَ، لاَ شَيْء
إَلاَّ المُبَادَلَةَ الخَائِبَة
جُثَثٌ تَتَرَاكَمُ فَي الضفَّة السَّاكِنَة
بَيْنَمَا نَحْنُ – نَمْتَلِكُ النُّورَ
عُشْبَ البُحَيْرَاتِ – صَوْتَ الكَنَارِيَا
مُجَالَسَةَ الْوَرْدِ – أُنْشُودَةَ المَهْدِ – رَقْصَ
البَنَاتِ الصَّغِيرَاتِ فِي العُرْسِ – تَمْتَمَةَ
القِطِّ فِي الصَلَوَاتِ – خَرِيرَ اليَنَابِيعِ
هَذَا التَّسَاؤُلَ عَنْ لَونِ عَيْنَيْنِ عَاشِقَتَيْـــنِ
كَنَافِذَتَيْنِ عَلَى البَحْـــرِ – طَعْمَ القُبَلْ
بَيْنَمَا أَنْتَ مِنْ ظُلْمَةِ العَدَمِ الأَسِنَةَ
تَتَلَقَّى النِّفَايَاتِ تِلْوَ النَّفَايَاتِ دُونَ كَلَلْ
عَاجِزاً عَنْ مُلاَمَسَةِ الفَرَحِ العَذْبِ
عَنْ أَنْ تَبَلَّ جَنَاحَكَ فِي مَطَرَ القَلْبِ
أَنْ تَتَطَهَّرَ بِالرِّقَةِ الفَاتِنَة!!

ينتقل الكلام من كونه يدور في المقطع الأوّل حول الأوراق إلى الحديث عن الأصدقاء في المقطع الثّاني، لينحصر في هذا المقطع الثّالث حول الموت بصفته المطلقة، وبينما كان الأمر إشارة فقط في المقاطع السّابقة يتحوّل هنا إلى كشف لمضمون القصيدة، وكما تأتي نهاية كلّ شيء فتتقطع الرّوابط بين المتكلّم وأصدقائه ليصبح كلّ في عزلة تامّة، كذلك فإنّ استقرار الأوراق على الأرض لا يدوم، لأنّ الموت (الرخّ) لا يصبر عليها، بل يهبط ليحمل جثّة ديسمبر ساخنة. ويأتي هذا الوصف في شبه سرد متضمناً الكلام عن الموت بضمير الغائب، وفي انتقال مباشر ودون فاصل يتحوّل الكلام إلى شبه حوار مع الموت، حوار من جانب واحد، حوار يحمل نوعاً من التّحدي، ولكنّه تحد

ظاهري إذ أنّ تكرار السؤال (ما الّذي نحن نعطيك منذ الأزل؟) يوحي بجزع شديد تغلّفه لهجة متحديّة في محاولة لإقناع النّفس بأنّ المبادلة لصالح الإنسان يخيب فيها الموت لكنّ الموت لا يجيب ويظلّ السؤال معلقًا.

ويتجلى الموت غالبًا في صورة عالم ساكن، كما هو واضح من قوله (تتراكم في الضفّة الثّانية) – يذكرنا هذا بقوله في قصيدة الجنوبي: (أولئك الغامضون رفاق صباي يقبلون من الصّمت وجهًا فوجهًا) – لذلك يأتي رسم المقارنة بين ما يمتلك النّاس وما يمتلكه الموت مرجحة الكفّة لصالح الطّرف الأوّل حيث الحركة مدعّمة بذكر اللّون والطّعم ومركّزة على الصّوت فالإنسان يملك (صوت الكناريا أنشودة المهد، رقص البنات، تمتمة القطّ، خرير الينابيع) وهم يملكون اللّون (عشب البحيرات، التّساؤل عن لون عينين عاشقتين في مقابل ظلمة أسنة عند الموت) .. الخ، بينما لا يملك الموت إلاّ السّكون والجثث والتوابيت.

(4)

قُلْتُ لِلْوَرَقِ الْمُتَسَاقِطِ مِنْ ذِكْرَيَاتِ الشَّجَرْ

إنني أَتْرُكُ الآن مِثْلَكَ بَيْتِي القَدِيمْ

حَيْثُ تُلْقِي بِي الرِّيحُ أَرْسُــو–

ولَيْسَ مَعِي غَيْرُ

حُزْنِي المُقِيمْ

وَجَوَازُ السَفَرْ

لأَنَّ الحوار – إذا صحّ التّعبير – كان من طرف واحد فإنّه يرتد إلى المتكلّم في شبه إقرار بأنّ الورق معادل للذّكريات وسفر الذّكريات هو سفر المتكلّم لذلك فأنّه يسقط مثلها من الشّجر معلنًا (حيث تلقى بي الريح أرسو)، وهو ما يكشف أنّ الحوار السّابق كان محاولة يائسة لطرد الجزع يتلوها اعتراف بأنّ المتكلّم لا يملك – ممّا سبق – إلاّ حزنًا مقيمًا وجواز السّفر.

كما سبقت الإشارة فإنّ الخطوط في هذه القصيدة تتداخل تداخلا تاما، فبينما يلوح من العنوان (ديسمبر) أنّ الدّلالة في القصيدة تتعلّق بالزّمن بمعناه المطلق أو بالعمر بمعناه العام، إذ بها تنتهي بنا إلى العمر الخاص بالشّاعر، وكلّ ما هو حديث عن الطّبيعة والأشجار، أو بعبارة أصح عن العالم الخارجي هو في حقيقته حديث عن الذّاكرة والحزن المقيم أي عن العالم الدّاخلي، وكذلك يعتبر رحيل الأصدقاء مقدّمة للرّحيل الخاص.

مرّة أخرى يتّضح أنّ الموقف هنا يتعلّق بالموت في ذاته لا مع الدّهر أو مع أثاره، في مواجهة يندر عمل مثيل لها في تراثنا، فهنا امتلاء بالمشكلة الموت، دون فاصل بينها وبين المتكلّم يؤكّد هذه الملاحظة الإشارة في قوله (ها هو الرخّ) ويدعّمها الحوار المباشر بينه وبين الموت، على عكس قول زهير مثلاً والّذي يكتفي بالرؤية من بعيد: (رأيت المنايا خبط عشواء)، حيث فعل رأيت يشير إلى المسافة الفاصلة بين الشّاعر وبين الموت.

الموت الخاص:

يرى الدكتور عبد الرحمن بدوي أنّ الموت أشكال بسبب أربع صفات فيه، من ضمنها أنّه: "حادث كلي كلّيّة مطلقة، جزئي شخصي جزئية مطلقة من ناحية أخرى: فالكلّ فانون، ولكنّ كلا منا يموت وحده، ولابد أن يموت هو نفسه ولا يمكن أن يكون واحدا آخر بديلاً عنه"[1]. وكما سبقت الإشارة فإنّ موت الآخر ليس سبيلاً إلى إدراك الموت إدراكًا حقيقيًا لأنّنا في هذه الحالة لا نستطيع الإدراك وهنا عين الإشكال كما يشير الدّكتور بدوي مضيفا: "هذا إلى أنّه لو سلمنا جدلاً بإمكان إدراك موقف المرء بالنّسبة إلى الموت فإنّ هذا لا يفيدني

---

1 – د. عبد الرحمن بدوي: الموت والعبقرية، ص 6.

شيئًا في معرفة حالة الميّت نفسه، وإنّما يخبرني عن حالة (المحتضر) لا عن حالة الموت نفسها"[1].

يكمن الإشكال إذن في أنّ كون الموت كليًا يحتم معرفته عن طريق الآخر لكنّ هذا بدوره غير كاف لأنّ الموت حادث جزئي شخصي فلابدّ من إدراكه بصفة شخصية معروف أنّها مستحيلة، وفي ما بين الاستحالتين فإنّ أيّ حديث عن الموت هو حقيقة الموت والحياة، عن الانتقال أو الاحتضار.

ليس بوسعنا العثور في التّراث العربيّ على تجربة للموت بالمعنى السّابق الّذي يذكره الدّكتور عبد الرحمن بدوي، إنّما يمكننا الكلام عن رثاء للنّفس رغم ندرة هذه التّجربة هي الأخرى[2]، فإذا تطرّقنا على سبيل المثال إلى تجربة مالك بن الريب وجدنا أنّها إمّا حديث عمّا قبل الموت على شكل أمنية، كقوله:

أَلاَ لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً بِجَنْبِ الغَضَا أُزْجِي القِلاَصَ النَّوَاجِيَا[3]

وإما حديث عمّا بعد وما قبل الموت على سبيل الفخر كما في قوله:

خُذُانِي فَجُرَّانِي بِبُرْدِي إِلَيْكُمَا فَقَدْ كُنْتُ قَبْلَ اليَوْمِ صَعْبًا قِيَادِيَا[4]

تسير التّجربة عند أمل دنقل – بنوع من الاختلاف– خطوّة في سبيل حلّ الإشكال السّابق، ففي قصيدة **(لعبة النّهاية)** نجد هذه الصّورة الخاتمة:

أَمْسِ: فَاجَأْتُهُ واقِفًا بِجوارِ سَرِيرِي
مُمْسِكًا – بِيَــدٍ– كُوبَ مَاءْ
ويَدٍ – بِحبُوبِ الدّوَاءْ
فَتَنَاوَلْتُهَا

1 – المرجع نفسه، ص 7.

2 – د. صالح حسن اليظي: "من الرّثاء ويائية ابن الريب"، مجلة كلية الآداب جامعة الاسكندرية، الدار الأندلسية، 1987، ص 16.

3 – المرجع نفسه، ص 23.

4 – د. صالح حسن اليظي: المرجع السابق، ص 32.

كَانَ مُبْتَسِمًــا
وَأَنَا كُنْتُ مُسْتَسْلِمًا
لِمَصِيــرِي

ليس الحديث في هذا المقطع عن تجربة الموت ذاتها، ولكنّه حديث عن المسافة بين المتكلّم وبين التّجربة، إنّها مسافة أقرب من سابقاتها عند مالك ابن الريب فالكلام هنا لا يتعلّق بما بعد أو ما قبل الموت بل يتعلّق بحضور الموت ذاته بجوار السّرير، ثمّ هو قريب لدرجة أنّه يمنح الماء والدّواء، بعبارة أخرى هو يسكن هنا جوهر الحياة ذاتها (الدّواء)، ويعمّق هذه المفارقة كون الموت يبتسم، فبالإضافة إلى ما توحي إليه هذه الصّفة من قــرب إلى درجة رؤيته وجهًا لوجه، هناك هذه المعايشة المتمثّلة في الاستلام التّام الّذي تعبّر عنه جملة (فتناولتها) من جهة وإمساك الموت للدّواء وابتسامه من جهة ثانية، أي أنّ هناك فهمًا وتقاربًا بين الطّرفين لا رفضًا أو إنكارًا، وليس من شكّ في أنّ هذه اللّحظة هي لحظة أشبه بالاحتضار ولكنّه احتضار يقرب المسافة من التّجربة كما هو واضح.

تأخذ التّجربة شكلاً مختلفًا في قصيدة **(ضد من)** من ديوان **(أوراق الغرفة رقم 8)**، فتبدأ بقوله:

فِي غُرَفِ العَمَلِيَاتِ
كَانَ نِقَابُ الأَطِبَّاءْ أَبْيَضَ
لَوْنُ المَعَاطِفِ أَبْيَضَ
تَاجُ الحَكِيمَاتِ أَبْيَضَ، أَرْدِيَةُ الرَّاهِبَاتِ
المَلاَءَاتُ
لَوْنُ الأَسِرَّة، أَرْبِطَةُ الشَّاشِ وَالقُطْنُ
قُرْصُ المُنَوِّمِ، أُنْبُوبَــةُ المَصْــلِ
كُوبُ اللَّبَــنْ

كُلِّ هَذَا يُشيعُ بِقَلْبِي الوَهَنْ
كُلُّ هذَا البَيَــاضِ يُذكِّرنِي بِالكَفَنْ
فَلِمَاذَا إِذَا مُتُ
يأْتِي الْمُعَزُونَ مُتَّشِحِينَ
بشارَاتِ لَونِ الحِدَادْ؟
هَلْ لأَنَّ السَّوادْ
هُوَ لَوْنُ النَّجَاةِ مِنَ المَوْتِ
لَوْنُ التَّمِيمَــةِ ضِدَّ الزَّمَنْ
ضِدَّ مَنْ ..؟
وَمَتَى القَلْبُ – في الخَفَقَانِ – اطْمَأَنْ؟!

يتضح من بداية القصيدة أنّ التجربة مع الموت تجري – ظاهريًا – في مكان هو أقرب إلى المرض منه إلى الموت من خلال شبه الجملة في (غرف العمليات) حيث يشيع البياض، ويأتي التّعبير عن هذه الظّاهرة بحذف أحرف العطف والاستعاضة عنها إمّا بتكرار صفة الأبيض، وإمّا بتكرار الفواصل دلالة على الترابط والكثرة بين الأشياء البيضاء. لكنّ المفارقة هنا تكمن في أن ما يفترض فيه معنى الحياة (غرفة العمليات والبياض) هو نفسه يبعث على إشاعة الوهن ويذكر بالكفن، وهما حقىقتان تردان في القصيدة بمنتهى المباشرة والوضوح، بحيث تنقـــــلان التّجربة من العالم الخارجي (غرف العمليّات) إلى العالم الدّاخلي فى قوله (يشيع بقلبي)، هذا التحوّل يعضد الدّلالة السّابقة المتمثلة في معايشة المتكلّم لتجربة الموت قبل أوانها وفي غير مكانها.

ويدور الكلام كلّه هنا بضمير المتكلّم وحوله، وهو ما يضيف إلى ظاهرة المعايشة معنى جديدا ويقصر المسافة بين المتكلّم وتجربة الموت، لذلك يأتي التّساؤل (فلماذا إذا متّ يأتي المعزون متشحين بشارات لون الحداد؟)، مشيراً إلى اقتصار التّجربة على المتكلّم مع أنّها في أصلها عامّة، تعني ظاهرة لبس

الحداد على الميّت. ويحمل التّساؤل الثّاني دلالة موازية ومتمّمة: (هل لأنّ السّواد هو لون التميمة ضد الزّمن)، فبالرّغم من كون السّواد يلبس بعد موت الإنسان إلاّ أنّنا نجد هنا استباقًا للموت يجعل السّواد تميمة أي قبل الموت، وهو سؤال ينطوي على اليأس والإحباط، لذلك يأتي بعده سؤالان معبّران عن هذا الإحساس

(ضدّ من؟ ومتى القلب في الخفقان اطمأن؟). وفي هذا السؤال الأخير تبلغ المعايشة ذروتها، حيث عدم الاطمئنان مستمر استمرار الحياة والزّمن، كأنّما هو جزء من عمل القلب.

تتكرّر ظاهرة الاعتماد على اللّونين الأبيض والأسود، كما سبق في قصيدة **(إلى محمود حسن إسماعيل)** في قوله:

هذا هُوَ العَالَمُ الْمُتَبَقِي لَنَــــا: إِنَّهُ الصمَّتْ ــتُ
وَالذِّكْرَيَاتُ السَّوَادُ هُوَ الأَهْلُ والبَيْتُ
إنَّ البَيَاضَ الوَحيــدَ الّذِي نَرْتَجِيهْ
البَيَاضُ الوَحِيدُ الّذِي نَتَوَحَّدُ فِيهْ
بَيَاضُ الكَفَنْ

تلتقي الصورتان أو بالأحرى التّجربتان، تجربة موت الآخر وتجربة الموت الخاص في قابلية الاستثارة من اللّونين، ولكنّها تختلفان **أولاً** في أنّ البياض في تجربة موت الآخر (مرتجى) دلالة على الحنين إليه وهو في الموت الخاص يثير الوهن، وعلى العكس من ذلك اللّون الأسود. **ثانيًا** أنّ البياض في تجربة موت الآخر يجمع الأحبة، أمّا في الثّانية فيفرّق بينهم، وفي كلّ الأحوال فإنّ التمسّك بتفاصيل اللّون دليل آخر على شدّة معايشة الموت من جانب الشّاعر.

* *

بَيْنَ لَوْنَيْنِ: أَسْتَقْبِلُ الأَصْدقَاءَ
الّذِينَ يَرَوْنَ سَرِيرِي قَبْرًا
وَحَيَاتِي ... دَهْرًا
وَأَرَى فِي العُيُونِ العَمِيقَةِ
لَوْنَ الحَقِيقَةِ
لَوْنَ تُرَابِ الوَطَنْ

تتأرجح الرؤية في هذا المقطع بين العالمين الدّاخلي والخارجي، فيرى المتكلّم في الأصدقاء لونين: لون متشائم يعتبر السّرير قبرا أخيرا للمتكلّم، ولون متفائل يظنّ حياة المتكلّم دهرا، فهنا تماثل بين جزئين من العالم الخارجي، بين اللّونين الأبيض والأسود وبين نوعين من الأصدقاء المتشائم والمتفاعل، ثمّ ترتدّ الرّؤية مرّة أخرى إلى الدّاخل حيث هناك اقتناع بحقيقة محدّدة وهي أنّ الأمر في النّهاية يؤدي إلى قبر في تراب الوطن وهذه نهاية تذكر ببيت للأفوه الأودى:

إِلَى حُفْرَة يأْوِي إِلَيْهَا بِسَعْيِهِ   فَذَلِكَ بَيْتُ الحَقِّ لاَ الصُّوفُ والشَّعْرُ[1]

غير أن وجه الفرق هو في كون البيت يذكر الحقيقة عارية على سبيل الاتّعاظ والوعظ، بينما هي في هذا المقطع الأخير من قصيدة (ضد من) تأتى نتيجة للصراع الشّامل بين المتناقضات والّذي يحكم القصيدة منذ بدايتها الصّراع بين الأبيض والأسود وبين العالم الدّاخلى والخارجي وبين التّشاؤم والتفاؤل، وهي تأتي أيضاً إجابة على التّساؤل الّذي يحمله العنوان وعلى التّساؤلات الّتي تحملها القصيدة، ويأتي الجمع بين هذه المتناقضات ليجسد امتلاء المتكلّم بقناعة مفادها أنّ السّرير قبر وأنّ نهاية الحياة هي تراب الوطن، ولئن كان في هذا

---

1 – أنظر أدونيس: مقدمّة الشّعر العربيّ، ص 14.

التّجسيد نوع من الحتميّة المألوفة في شعرنا القديم ففيها صراع غير مألوف بين الشّاعر وتجربة الموت.

تستمرّ العلاقة بين العالم الدّاخلي للشاعر وبين العالم الخارجي باتجاه التطوّر والتعمّق، فلا يصبح أحدهما انعكاساً للآخر فحسب، بل ينشأ بينهما نوع من الجدل والحوار بل نوع من التعاطف التّام أيضًا، و"التأمّل في الكون اللاّمحدود تأمّلاً داخليًا، وأصبحت الحوادث والموجودات الخارجيّة لا تمثّل دافعًا للكتابة باعتبارها "خارجية ومنفصلة عن ذاته" بل إنّه عقد بينه وبينها صلّة صوفية تشبه في تجلّياتها عقيدة "وحدة الوجود"، فنراه يرى (الزّهور والأسرة، والطّيور، والخيول، والألوان ..الخ) رؤية صوفية باعتبارها ذوات عاقلة لا يفصلها عن الإنسان إلا الهيئة الخارجية ذوات حس وشعور"[1]. في هذا الإطار تأتي قصيدة **(زهور)**[2] من ديوان "أوراق الغرفة رقم 8":

وَسلاَلِ منَ الوَرْدِ
أَلْمَحُهَا بيْنَ إغْفَاءَةٍ وإِفَاقَةِ
وَعَلَى كُلِّ بَاقَة
اِسْمُ حَامِلِهَا فِي بِطَاقَة
... ...

يبدأ المقطع بواو رب وبالجمع (سلال) دلالة على سعة وانتشار هذا المعادل الخارجي الّذي يلمح فيه المتكلّم علامة الموت، إنّ سلال الورد هنا ليست ميّتة ولكنّها تحمل اسم الموت، إنّها بين إغفاءة وإفاقة، وبعبارة أصح إنّها حيّة ميّتة، أو هي تراوح بين الاثنين، لذلك نجد الحديث عن النّوم أحيانًا بصفته موتًا

---

1 – أحمد طه: قراءة النّهاية في أوراق الغرفة رقم 38، مجلة إبداع، العدد العاشر، 1983، ص 40.

2 – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 315.

أصغر في الحياة العامّة، ويأتي الافتتاح بهذا المقطع ليلج بنا إلى عالم أعمق هو عالم الحوار والاندماج بين المتكلّم وبين الزهور:

تَتَحَدّثُ لِي الزَّهرَاتُ الجَمِيلَة
أَنَّ أَعْيُنَهَا اتَّسَعتْ دَهَشَةً
لَحْظَةَ القَطْفِ
لَحْظَةَ القَصْفِ
لَحْظَةَ إِعْدَامِهَا فِي الخَمِيلَة
تَتَحَدَّث لي أَنَّهَا سَقَطَتْ مِنْ عَلَى عَرْشِهَا فِي البَسَاتِينْ
ثُمّ أَفَاقَتْ عَلَى عَرْضِهَا فِي زُجَاجِ الدَّكَاكِينِ، أَوْ بَيْنَ أَيْدِي المُنَادِنْ
حَتَّى اشْتَرَتْهَا اليَدُ المُتَفَضِّلَةُ العَابِرَة
تَتَحَدَّثُ لِي
كَيْفَ جَاءَتْ إِلَيّ
(وَأَحْزَانُهَا المَلَكِيَّةُ تَرْفَعُ أَعْنَاقَهَا الخُضْرَ)
كَيْ تَتَمَنَّى لِي العُمْرَ
وَهِيَ تَجُودُ بِأَنْفَاسِهَا الآخِرَة.

لايتم الاندماج بين الأزهار وبين الإنسان بصفة عامّة بل بينها وبين المتكلّم فقط، يتّضح ذلك من خلال قوله: (تتحدّث لي)، والعكس صحيح، إذ أنّ المتكلّم وحده من يشخصها، ويستطيع أن يصغى إلى حديثها، وفي هذا دلالة عميقة على مدى التّماثل والتّجاوب، فتتحدّث الزهرات عن دهشتها الكبيرة ساعة قطفها وهو منصت متفهّم، تذكّرنا هذه الدّهشة بتساؤل سابق في قصيدة (الجنوبي) في قوله:

هَل يَمُوتُ الّذِي كَانَ يَحْيَا
كَأَنّ الحَيَاةَ أَبَدْ
وَكَأَنّ الشَّرَابَ نَفَذْ

وَكَأَنَّ البَنَاتِ الجَمِيلاَتِ يَمْشِينَ فَوْقَ الزَّبَدْ

يأتي التّأكيد في القصيدتين على الجمال وعلى نبض الحياة وعلى الدّهشة من انتهاء ذلك كلّه، إنّ دهشة الأزهار هي في حقيقتها دهشة المتكلّم من التّناقض بين قوّة الحياة وفجاجة الموت وسرعته، الّتي يعبّر عنها بكلمة (لحظة) وتكرارها تأكيداً على الدّهشة، ولأنّ كلمة القطف تنطبق على الزّهور فقط، فإنّ الشّاعر يورد بدلاً منها كلمتي القصف والإعدام المنطبقتين على الإنسان عموماً وبالتّالي على ذات الشّاعر خصوصاً، هذه الذّاتية الّتي يؤكّدها أيضاً تكرار جملة (تتحدّث لي) الموحية بالشّكوى والبثّ، إنّ الأزهار تبثّ إحساسها بالموت النّهائي منذ سقوطها في البساتين حيث فقدت ماهيتها فلم يعد لها معنى الزهر حتى عرضها في الدّكاكين، حيث الشّكوى والألم بدورهما سمتان إنسانىتان.

ويتّضح التّماثل بين المتكلّم والأزهار من خلال وجود الأزهار في زجاج الدّكاكين ووجود المتكلّم في المستشفى من جهة، ومن خلال كون اليدّ المتفضلة العابرة تنطبق على الاثنين حيث تتفضّل على الأزهار بشرائها، وعلى المتكلّم بإهدائه إياها، وهي عابرة بالنّسبة لكليهما من جهة ثانية، ويجئ التّأكيد على هذا التّماثل في المقطع الأخير:

كُلُّ بَاقَة

بَيْنَ إغْمَاءةٍ وإِفَاقَة

تَتَنَفَّسُ مِثْلِي -بِالكَادْ- ثَانِيّةً ... ثَانِيّة

وَعَلَى صَدْرِهَا حَمَلَتْ رَاضِيَة

اِسْمَ قَاتِلِهَا فِي بِطَاقة

يكاد يتشابه هذا المقطع الأخير مع أوّل مقطع في القصيدة لولا قليل من الحذف والإضافة، كحذف جملة (ألمحها) دلالة على إزالة المسافة بين الواصــف والموصوف، وإحلال جملة (تتنفّس مثلي) محلّها حيث في قوله (مثلي) تطابق تام بينه وبين الأزهار، وتكرار ظرف الزّمان في قوله

(ثانية .. ثانية) توكيداً لدلالة الصّيرورة نحو النّهاية، إضافة إلى الحال (راضية) الّتي تنطبق أيضاً على المتكلّم فالاثنان يحملان معًا اسم القاتل في بطاقة.

تكاد هذه العلاقة بين المتكلّم وبين العالم الخارجي تختلف من حيث وجه التّماثل إزاء تجربة الموت في قصيدة (السّرير)[1]عنها في قصيدة **(الزّهور)** من نفس الدّيـــــوان:

أَوْهَمُونِي بِأَنَّ السَّرِيرَ سَرِيرِي
أَنَّ قَارَبَ رَعْ ..
سَوْفَ يَحْمِلُنَي عَبْرَ نَهْرِ الأَفَاعِي
لِأَوْلَدَ فِي الصُّبْحِ ثَانِيَةً .. إِنْ سَطَعْ
(فَوْقَ الوَرَقِ المَصْقُولْ
وَضَعُوا رَقْمِي دُونَ اسْمْ
وَضَعُوا تَذْكَرَةَ الدَّمْ
وَاسْمَ المَرَضِ المَجْهُولْ)

يتضح من عنوان القصيدة ومن بدايتها، أنّ العلاقة هنا هي علاقة بين المتكلّم وبين جزء من العالم الخارجي ممثلاً في السّرير الّذي هو في حقيقته معادل لمرض المتكلّم ومشير إلى فترة محدّدة هي فترة هذا المرض، ويأتي المقطع المحصور بين قوسين بمثابة الجملة الاعتراضية مفسراً أو متمماً لسابقه قبل القوسين، حيث يتّضح أنّنا إزاء مرض الشّاعر وفي مكان هو المستشفى، وإذا كان السّرير حسب توهّم المتكلّم قارب رع (إله الشّمس) فإنّ المرض هو نهر الأفاعي، ومن خصائص النّهر الجريان، أمّا كونه خاصاً بالأفاعي فهذا يعني أنّه يجري به نحو الموت بدليل قوله (لأولد)، فكأنّ المرض هو بمثابة العدم.

---

1 – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 317.

ومن خلال الصّورة نستشف أنّ هناك سباقًا بين القارب وبين النّهر، بين الحياة وبين الموت، لكنّه سباق غير متكافئ كما هو واضح من الجملة التّفسيرية حيث المتكلّم نكرة دون اسم ورقم غير محدّد، وقد وضع بدلاً منه اسم المرض، وكون المرض مجهولاً يوحي بأنّه غير قابل للتّحديد وبالتّالي غير قابل للعلاج، وهي دلالة تحدّد نتيجة السّباق مسبقًا، كلّ ذلك يحدث في اللّيل إضافة أنّه معلقٌ على الجملة الشّرطية الاحتمالية أي أنّ جواب الشّرط (أولد) يظلّ معلقًا وصعب التّحقيق.

أَوْهَمُونِي فَصَدَقْتُ
(هَذَا السَّرِيرُ
ظَنَّنِي- مِثْلُهُ- فَاقِدَ الرُّوحِ
فَالْتَصَقَتْ بِيَ أَضْلَاعُهُ
وَالجِمَادُ يَضُمُّ الجِمَادَ لِيَحْمِيَهُ مِنْ مُوَاجَهَةِ النَّاسِ)
صِرْتُ أَنَا وَالسَّرِيرْ
جَسَدًا وَاحِدًا فِي انْتِظَارِ المَصِيرْ
(طُولَ اللَّيْلَاتْ الأَلْفْ
وَالأَذْرِعَةُ المَعْدَنْ
تَلْتَفُّ وَتَتَمَكَّنْ
فِي جَسَدِي حَتَّى النَّزْفْ)

ها هنا يلتقى المتكلّم والسّرير في عدّة خصائص، في أنّهما معًا متوهّمان، وإن بشكل عكسي، فالمتكلّم يظن أنّ السّرير يحمله إلى الحياة أمّا السّرير فيظنّه جمادًا وهما معًا يشتركان في صفة التّصديق، حيث أنّ السّرير أيضًا يصدّق ظنّه فيلتصق بأضلاع المتكلّم، ثمّ هما معًا يشتركان في ظاهرة الانتظار بعد أن توحدا في جسد واحد حسب الإقرار الأخير، لكنّ وجه الاختلاف يكمن في المصير المنتظر فالمتكلّم ينتظر الحياة بينما السّرير ينتظر نهاية المتكلّم، وهو

انتظار يطول كثيراً كما توحي بذلك الصّورة المحصورة بين القوسين، كلّ ذلك في صراع مرير بين قوى الحياة وقوى الموت، وفي النّهاية تظهر نتيجة رغم ضآلتها – فهي مخيبة لأمل السّرير:

سِرْتُ أَقْدِرُ أَنْ أَتَقَلَبَ فِي نَوْمتِي وَاضْطِجَاعِي
أنْ أَحَرِّكَ نَحْوَ الطَّعَامِ ذِرَاعِي
وَاسْتَبَانَ السَّرِيرُ خِدَاعِي
فَارْتَعَشْ
وَتَدَاخَلَ – كَالقُنْفُذِ الحَجَرِيِّ – عَلَى صَمْتِهِ وَانْكَمَشْ
قُلْتُ: يَا سَيِّدِي لِمَ جَافَيْتَنِي
قَالَ: هَا أَنْتَ كَلَّمْتَنِي
وَأَنَا لاَ أُجِيبُ الذِّينَ يَمُرُّونَ فَوْقِي
سِوَى بِالأَنِينْ
فَالأَسِرَّةُ لاَ تَسْتَرِيحُ إِلَى جَسَدٍ دُونَ آخَرَ
الأَسِرَّةُ دَائِمَةٌ
وَالّذِينَ يَنَامُونَ سُرْعَانَ مَا يَنزِلُونْ
نَحْوَ نَهْرِ الحَيَاةِ لِكَيْ يَسْبَحُوا
أَوْ يَغُوصُوا بِنَهْرِ السُّكُونْ

النّتيجة إذن غير ما انتظر السّرير، وهي رغم كونها لا تدلّ على عبور المرض أو نهر الأفاعي عبوراً تامًا إلاّ أنّها نتيجة تدلّ على بعض علامات الحياة، ممّا يخلق نوعًا من الاختلاف أو الفرقة بين الاثنين، ويجيء، التّساؤل (لم جافيتني؟) حاملاً إيحاء بأنّ المتكلّم يرى في الجماد رغبة عارمة في أن تتجمّد الحياة والشّاعر إذ يعتمد على التّشخيص في تصويره للعلاقة بين الجماد والإنسان فلكي ينقل صراعًا بين عنصر الحياة وعنصر الموت، حيث السّرير قنفذ وحجر في الوقت نفسه، وهو يحاور المتكلّم ولكنّه يتداخل في صمته، أي

أنّه جمع المتناقضين السّرير يرغب أن يصير الإنسان مثله لا أن يصير هو مثل الإنسان، لأنّ كونه جماداً يعني ديمومته لذلك فهو يؤثر الصّمت في حين أنّه في حال الحياة ينتهي إلى زوال كما ينتهي الّذين ينامون فوقه سواء إلى السّباحة في نهر الحياة الزائلة بطبيعة الحال أم إلى الغوص في نهر السّكون، وهم في الحالين منتهون.

وبينما نجد تعاطفاً تاماً بين المتكلّم والزّهور، هذا الكائن الحي في القصيدة السّابقة، لكونهما يشتركان في الجانب الحي السّائر إلى زوال، فإنّنا نجد في هذه القصيدة عدم تعاطف بين المتكلّم والسّرير الّذي ينكر على الأول جانبه الحيّ: وفي كلّ الأحوال فإنّ الاستعانة بالعالم الخارجي لتجسيد المعاناة يزيد التّجربة غنى ويُقرّبها هنا أكثر إلى المتلقي.

التّجربة الكونيّة كما سبق أن ذكرنا هي تجربة مشكلة الموت، وإذا كان هنالك منطلق آخر إلى جانب هذه الإشكالية فهو الزّمن، وهو هنا ليس إشكالية معزولة أو منظوراً إليها كموضوع قائم بذاته، بل هو هنا الوجه الآخر للموت، لذلك يمكن القول إنّ الأخير هو الهاجس الأوحد والمحور الأساسي في هذه الدّائرة وهو المحرك لدلالتها والعنصر المؤثر في بنيتها الفنّيّة.

ابتداءً، وعلى المستوى اللّغوي، نلمس منذ البداية عودة إلى الأسلوب السّياقي الّذي يبدو بسيطاً في ظاهره، ولكنّه مشحون بدلالات مكثّفة متعدّدة أكثر ممّا سبق في التّجربة الذّاتية، ها هنا لغة شفافة أيضاً ويكاد الدّال فيها يلتصق بمدلوله دون ظلال كثيفة، كأنّما تستقرّ تجربة الشّاعر هنا على هدف محدّد هو تقريب هذا الكائن الغريب (الرخّ) وفضح أساليبه في اختيار الضّحايا، وكلّما زادت تحوّلات الموت وحيله المعقّدة كلّما قرّبته أساليب الشّاعر ومحاولة تبسيطه. لكنّ هذه اللّغة البسيطة تحمل نبرة استسلام أيضاً إلى جانب ما سبق، وفيها شبه استكانة، ذلك أنّ أيّة لغة مكثّفة وعميقة توحي بقدرة على المجابهة، وعلى اهتمام بإشكالية أخرى غير إشكالية الموت، لكنّ همّ الشّاعر هنا لا ينصبّ على

طريق عرض الإشكالية قدر اهتمامه بكشفها أو الإشارة إليها على الأقل، ولعلّنا من خلال المقطع التّالي الّذي يصف فيه الشّاعر موقفه من البياض المحيط به، نتلمّس هذه الملاحظات:

كُلُّ هَذَا يُشِيعُ بِقَلْبِي الوَهَنْ
كُلُّ هَذَا البَيَاضِ يُذَكِّرُنِي بِالكَفن
فَلِمَاذَا إِذَا مِتُ
يَأْتِي الْمُعَزُونَ مُتَّشِحِينَ
بِشَارَاتِ لَوْنِ الحِدَادْ
هَلْ لأَنَّ السَّواد
هُوَ لَونُ النَّجَاةِ مِنَ المَوْتِ
لَونُ التَّمِيمَةِ ضِدَّ الزَّمَنْ
ضِدَّ مَنْ؟
وَمَتَى القَلْبُ فِي الخَفَقَانِ اطْمَأَنّ؟

مرة أخرى ينبغي الإشارة إلى أنّ بساطة اللّغة لا تعني بساطة الدّلالة بالضرورة، ذلك أن عمق الدّلالة ها هنا يأتي من البنية الكلّيّة للنصّ، أو من خلال بعض البنى الجزئية، كالصّورة، أو الحوار إلى آخره.

تشيع في النصّ أيضاً مفردات محدّدة تصنع عالمه، ويوحي تكرارها بدلالات أساسية، فمثلاً نجد تكرار كلمة (وجه) عنواناً لمقطع من حين لآخره، وهي تتعلّق بمن يتذكرهم الشّاعر من الأصدقاء والأقارب، وهي تأتي هكذا نكرة تشير إلى وجه مطلق، يبدأ الشّاعر خلال المقطع بتقريبه أكثر عبر عرض جزئيات من حياته، ثمّ يعرض الإشكالية الأساسية بالتّالي، إشكالية التناقض بين هذه الحياة المليئة وبين إجهاز الموت فجأة عليها.

تشيع في النصّ أيضاً كلمة الذّاكرة ومشتقاتها، حيث أنّ الشّاعر في عرضه سواء لحياته الخاصّة أم لحياة هذه الوجوه ودورها في حياته، إنّما يعتمد على الذّاكرة الّتي لا تحمل ذكرى الآخر فحسب، بل تحمل أسَاساً همّ الموت وذكريات من مات، بعبارة أقرب فإنّ هذه الذّاكرة، لا تتعلّق بالآخر قدر ما تتعلّق بموته لكنّ الذّاكرة أيضًا تعدّ الوسيلة الواقية من طغيان الزّمن، من هنا تَسُود النصّ مفردات متعلّقة بالزّمن ومشتقاته، كسنوات الصبا الغريبة، وعمر الرّيح والاضطراب ..الخ.

يقابل ذلك بالضّرورة الحاضر بكلّ آلامه، ونظراً لأنّ الذّاكرة هي الّتي تنشّط هنا لذلك فإنّ الغلبة تكون للماضي، يستتبع ذلك أنّ الأفعال الماضية تسود النصّ في الجزء الخاص بموت الآخر، أمّا في الجزء الخاص بالموت مطلقًا فيسود فعل المضارع دون تحديد الزّمن كما هو الشّأن في قصيدتي

(لعبة النّهاية، وديسمبر).

وإذا كنّا نجد كلمات مثل (السواد، الحداد، البياض، الكفن)، فـــــإنّ هذه تحمل أبعاداً أكثر ممّا توحي في البداية، حيث تقتصر رؤية الشّاعر على لونين من الحياة، لونين لا يذكران بالحياة قدر ما يشيران إلى ما بعد الموت، حيث الشّاعر يعيش موته في حياته، ويوحي هذان اللّونان أيضًا بالصّراع في داخل الشّاعر أو في نظره، ثمّ أنّ اللّونين معًا يسيران إلى وضوح الرّؤية، إذ أنّ النّتيجة النّهائية بيّنة ومن خلالهما تتّضح الحقيقة:

بَيْنَ لَوْنَيْنِ أَسْتَقْبِلُ الأَصْدِقَاءْ

... ...

وَأَرَى فِي العُيُونِ العَمِيقَةِ

لَوْنَ الحَقِيقَةِ

لَوْنَ تُرَابِ الوَطَنْ

تنتظم هذه اللّغة عبارات بسيطة وشفافة بدورها، وبعضها من القصر بحيث يوحي بالملاحظة السّريعة في تأمّل ظاهرة الموت من جهة، ويوحي بتسارع الزّمن وقرب وصول النّهاية من جهة ثانية، ولنتأمّل على سبيل المثال المقطع التّالي:

هَذِه الصُّورُ العَائِلِيَّةُ
كَانَ أَبِي جَالِسًا، وأَنَا وَاقِفٌ، تَتَدَلَّى يَدَايْ
رَفْسَةٌ مِنْ فَرَسْ
تَرَكَتْ فِي جَبِينِي شَجًا، وَعَلَّمَتِ القَلْبَ أَنْ يَحْتَــرِسْ
أَتَذَكَّرُ ...
سَالَ دَمِي
أَتَذَكَّرُ ...
مَاتَ أَبِي نَازِفًا
أَتَذَكَّرُ ...
هَذَا الطَّرِيقَ إِلَى قَبْرِهِ
أَتَذَكَّرُ
أُخْتِي الصَّغِيرَةَ ذَاتَ الرَّبِيعيْنِ.

نلاحظ أنّ هذه الجمل وإن تكاملت من حيث البنيّة الأدائيّة، فإنّها من حيث التّركيب يعتبر بعضها ناقصاً، يكمله المتلقي تقديرا، إذ أنّ العبارة الأولى غير مكتملة نحويًا، فالمبتدأ (هذه الصّور العائليّة) لا خبر لها نحويًا لكنّا نقدّر أنّ خبرها الجملة الفعليّة التّالية، كذلك الشّأن بالنّسبة للفعل المتعدّي (أتذكّر) والّذي ينقصه المفعول به، لكنّنا نقدّر أنّ الجملة الفعليّة تنوب منابه، ..إلخ.

مــن الملاحظ أيضا أنّ الأسلوب الخبري يسود النصّ، وهو ما يتّفق مع موقف تأمّل الإشكالية، أو تذكّر الماضي، وإذا حدث أن جاء أسلوب إنشائي

وهو غالبًا استفهام، فلكي يؤكّد حقائق الدّهشة من مرور الزّمن السّريع أو من فجائية الموت، أي لكي يؤكّد الأسلوب الخبري، كما في قوله:

أو كَانَ الصَّبيُّ الصّغِيرُ أَنَا؟

أَمْ تُرَى كَانَ غَيرِي؟

فيشير الاستفهامان إلى سرعة تباعد الماضي والدّهشة من التغيّــر الحاصل تبعًا لذلك ..الخ، وفيما عدا الأسلوب الإنشائي ممثّلاً في الرّجاء:

لَيْتَ أَسْمَاءَ تَعْرِفُ أَنَّ أَبَاهَا صَعَدْ

لَمْ يَمُتْ

فإنّنا لا نكاد نعثر على هذا النّوع من الأسلوب، وفي حال وجوده فهو مؤكّد للأسلوب الخبري ولو بطريقة مختلفة، إذ أنّ أسماء هي الوجه الآخر من المتكلّم وما الرّجاء المتعلّق بها إلاّ رجاء يطلقه الشّاعر الّذي تلح ذكرى صوت صديقه عليه فيود لونسي.

لاحظنا فيما سبق أنّ هناك جملاً قصيرة في النصّ وهي تقتصر على الجزء الّذي يتعلّق بموت الآخر، أمّا فيما يخص الجزء الخاص بالموت مطلقًا، وبالموت الخاص، فإنّ الجمل تطول، بحيث تنطبق أحيانًا في تركيبها مع البنية الأدائية فلا تنتهي إلاّ بانتهاء حالة أو مع انتهاء مقطع: كما في قوله:

فِي المَيَادِينِ يَجْلِسُ

يُطْلِقُ – كَالطِّفْلِ – نَبْلَتَهُ بِالحَصَى

فَيُصِيب بِهَا مَنْ يُصِيب مِنْ السَابلة!

وهو كما نرى مقطع جملة، هذا فيما يخص الموت مطلقًا، أمّا في الجزء المتعلّق بالموت الخاص، حيث المتكلّم في موقف الرّاوي فإنّ الجملة أداتيًا تكاد تغطي القصيدة كما في قصيدة "ضد من" الّتي تبدأ بشبه الجملة المقدّمة والمكوّنة من جار ومجرور ثمّ فعل الماضي النّاقص ثمّ أسمائه المتتالية، ثمّ تسترسل

القصيدة في التّكرار إمّا على سبيل التّأكيد وإمّا بالعطف بحرف الواو. ينطبق هذا الكلام أيضاً على قصيدة "زهور".

يقودنا الكلام عن تركيب الجملة من حيث الطّول والقصر إلى مدى انسجام البنيّة التّركيبيّة مع البنية العروضية والتّشكيل الزّماني.

نلاحظ في هذه النّاحية التزام الشّاعر بظاهرتين أساسيتين، ربّما كانتا قاسماً مشتركان مع القصيدة الكلاسيكية وهما الالتزام ببحر واحد في القصيدة وليس هناك تنويع في البحور، كما هو سائد في القصيدة المعاصرة، أمّا الظّاهرة الثّانية فهي الالتزام بقواعد العروض وجوازات دون إخلال يذكر.

يعتمد النصّ البحور البسيطة أي ذات التّفعيلة الواحدة، بل إنّه يعتمد أبسط هذه البحور الّتي تتراوح حركاتها في إيقاع سريع، فكلّ القصائد على المتدارك فيما عدا قصيدة (إجازة فوق شاطئ البحر)، فهي من المتقارب، وقصيدة (ديسمبر) الّتي تمزج بحري المتدارك والمتقارب، وتنسجـــــم في أحيان قليلة البنية الأدائية أو التّركيبيّة مع البنية العروضية، باستغلال أسلوبي التّضمين والتّدوير، كما في المقطع التّالي:

لَيْتَ أَسْمَاءْ "تَعْرِفُ أَنَّ البَنَاتِ الجَمِيلاَتِ
خَبَأْنَهُ بَيْنَ أَوْرَاقِهِنَ
وَعَلَّمْنَهُ أَنْ يَسِيرَ
وَلاَ يَلْتَقِي بِأَحَدْ

فكما يستمرّ المقطع في بنية نحوية وصرفية بأداة النّصب وتنتهي بالجملة المعطوفة فإنّ الوقفة العروضية لا تنتهي إلاّ بانتهاء المقطع، حيث تكتمل التّفعيلة (فَعِلُن) في السّطر مكوّنة بتكرار دورة نغميّة واحدة.

يقودنا هذا بدوره إلى الكلام عن القافية الّتي يلاحظ أنّ الشّاعر لا يكاد يتخلّى عنها، والّتي قد تتباعد وقد تتقاطع مع غيرها من القوافي لكنّها لا تغيب عن النصّ بل يمكن القول إنّ القافية السّريعة متوفّرة بكثرة، ونعني بها تتالي القوافي

في أسطر متقاربة بالإضافة إلى الإيقاع المصاحب للتّكرار، وتتالي حركات البحر في المتدارك والّذي يعوّض كثيراً من إيحاء النصّ الّذي يتّسم بالمباشرة في ظاهره.

خاتمة

يتبيّن من خلال خطوات البحث المتتبّعة لشعر أمل دنقل بالدّرس والتّحليل أنّ اختيارنا لمصطلح (التّجديد) قد جاء بعد دراسة، فالتّجديد كما اتّضح هو أقرب هذه المصطلحات إلى التّراث وأكثرها علاقة به، ففي حين تتميّز المعاصرة

- بشكل أو بآخر- بطابع الارتباط برقعة ضيّقة من الزّمن، كما أنّ الحداثة تؤقت ساعتها بالصفر، كما يرى (ارفنج هاو IRVING HOWE)[1]. وبينما يبدأ الإبداع بداية غير مسبوقة فإنّ التّجديد لغة واصطلاحًا ينصبّ على الموجود السّابق له يصقله أو يضيف إليه، ولكنّه لا يتجاوزه بأيّ حال، من هنا فإنّ التّجديد هو الأكثر انسجامًا مع موضوع البحث ومع موضوع التّراث بصفة عامة.

إذا كان مصطلح التّجديد في نظرنا منسجمًا مع التّراث، فإنّه فيما يتعلّق بشاعرنا أمل دنقل أكثر تطابقًا، ذلك أنّ شاعرًا يسكنه هم قومه، لا يمكن بأيّ حال إلاّ أن يرتبط برصيد قومه الحضاري وبتحوّلاتهم في الحاضر والماضي، وبعبارة أخرى فإنّ ارتباط الشّاعر بقومه وتاريخهم جعل العلاقة مع التّراث ضرورية، لكنّ الاهتمام بحاضر هؤلاء القوم وبهموم المجتمع جعل العلاقة متجدّدة من حيث الكيف والمحتوى.

3- إنّ عناصر كثيرة في التّراث تبدو متنافرة مع عمليّة التّجديد، إن لم نقل متناقضة تناقضًا كليًا معها، لكنّه في حقيقة الأمر تناقض ظاهري يحتاج إلى رؤية نفاذة، تكشف عن الخيوط الجوهريّة الّتي تربط الطّرفين، ولقد استطاع أمل دنقل برؤيته المتميّزة أن يكشف عن كثير من هذه العلاقة الخفيّة، بحيث أمكن له أن يجدّد في إطار التّراث وبالاستناد إليه، وأن يضيف إلى التّراث عن

---

1 - ينظر صالح جواد الطعمة: "الشّاعر العربي المعاصر ومفهوم للحداثة"، بمجلة فصول العدد الرابع، المجلد الرابع، 1984، ص 14.

طريق التّجديد والإضافة الواعية، وهي عمليّة شاقة يصعب التّوازن فيها إلاّ لموهبة فذّة.

لقد ظلّت علاقة الشّاعر بالتّراث وبالتّجديد قائمة في كلّ مراحل تجربته الشّعرية، وإن اختلفت كمًا وكيفًا من مرحلة إلى أخرى، ففي التّجربة الذّاتية الّتي يفترض أنّها تجربة خاصّة – في أغلبها– ولا تتيح مجالاً كبيراً للهموم الخارجيّة نجد أنّ علاقة الشّاعر بالتّراث كانت خفيّة تبطن النصّ وتصنع دلالاته بكيفية ربّما لم يقصدها الشّاعر، ولكنّها علاقة موجودة وعميقة قد لا نستطيع أن نعزيها إلى الوعي لأنّنا نستكشفها بجهد خاص منّا نحن المتلقين من خلال مفاتيح معيّنة مبثوثة في النصّ ليست بالضرورة مقصودة من الشّاعر، لكنّا في الوقت نفسه لا نستطيع أن نعزيها إلى اللاّوعي، لأنّها ليست غائبة تماماً عن الشّاعر، بل هي مستقرّة فيما سمي بخارج الشّعور– NON CONSCIOUS.

ويمكن القول تبعًا لذلك إنّ أمل دنقل في تجربته الذّاتية شديد الارتباط بتراث الجماعة بل بصميم هذا التّراث، وذلك بواسطة خارج الشّعور. فعلى سبيل المثال نجد أنّ رمزه للزّمن بالماء قد لا يكون مقصوداً دائماً، لكنّه رمز ذو أبعاد حضارية عميقة ومتعدّدة للتّراث العربيّ. كذلك الشّأن بالنّسبة لالتقاء رؤية الشّاعر للحبّ والزّمن مع رؤية الجماعة لهما التقاء يكاد يكون كاملاً.

هذا من حيث البنيّة الدلالية، أمّا من حيث البنيّة الفنّيّة فإنّ الشّاعر في المرحلة المبكّرة الّتي تمثّلها التّجربة الذّاتية كان واقعًا في قبضة التّراث وفي أسر التّجارب السّابقة، حتى بخصائصها السّلبية كالتّقريرية والمباشرة إلى حدّ النّثرية أحيانًا. وإذا كان هنالك تميّز فمن حيث مجمل العلاقات الدّلالية بين عناصر النصّ، إضافة إلى استخدامه لبعض العناصر الفنّيّة المعاصرة، كالحوار المباشر، وإن كان قليلاً وأسلوب الارتجاع ... الخ، وفيما عدا ذلك فإنّ الدّوران في فلك التّجارب السّابقة يعد الميزة الغالبة، كالارتباط بالقصيدة الكلاسيكية إلى درجة أنّ عدداً كبيراً من القصائد الحرّة الّتي عبّرت من التّجربة الذّاتية يمكن

كتابته على نمط القصيدة التّقليدية مع وجود اختلافات طفيفة كما ورد في البحث.

تستوعب التّجربة الموضوعيّة معظم إنتاج أمل دنقل، فهي تمثّل أربعة دواوين، إضافة إلى بعض القصائد المتفرّقة، وفي هذه التّجربة تحدّد اهتمام الشّاعر من حيث الرؤيتين الفكريّة والفنّية، فأصبح الواقع جزءًا أساسيًا بل أصبح محور التّجربة، وصارت القضيّة القوميّة شغل الشّاعر الشّاغل، وكان لهذا الاهتمام تأثيره الكبير على إنتاج الشّاعر، فمن شأن الاهتمام بهموم الجماعة أن يربط الشّاعر بماضي قومه الإيجابي في سبيل تنكب السّقوط حاضرًا، وهكذا يلتقي الماضي والحاضر، الفرد والجماعة، التّراث والواقع في صياغة التّجربة الموضوعيّة، وقد برز الارتباط بالتّراث وبالتّجديد على السّواء في هذه التّجربة إلى سطح الوعي، بحيث أصبح توظيف الرّموز التّراثية مثلاً أو قراءة التّاريخ يسيران إلى جانب الرّموز المكثّفة المستجدّة والصّور المركّبة، بل تتجادل هذه العناصر وتتضافر في أسلوب استبدالي يحقّق للنصّ جودة عالية ويعمّق دلالاته إلى حدّ بعيد.

وتتميّز التّجربة الموضوعيّة بظاهرة أساسية هي انقسامها إلى محورين أوّلهما يتعلّق بزمن تاريخي هو زمن الماضي كما في ديواني (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) و(تعليق على ما حدث)، والمحور الثّاني يتعلّق بزمن يجب أن يسقط من التّاريخ هو زمن الحاضر وما يترتّب عليه مستقبلاً، كما في ديواني (العهد الآتي) و(أقوال جديدة عن حرب الباسوس).

يمثل المحوران رؤية الشّاعر للتّاريخ العربيّ، على أساس من وجوب الارتباط بالزّمن التّاريخي الذّهبي في ماضينا المجيد والبناء عليه، ورفض الزّمن اللاّتاريخي المعبّر عن الخيبة والهزيمة ورفض كلّ رموزه وتجلياته. وفى سبيل تعرية هذا الأخير وكشفه، يلجأ الشّاعر إلى كلّ النقاط الصادعة – وما أكثرها في نظره– في التّراث العربيّ، سواء بإحياء العناصر الّتي أهملت

أو أوشكت أن تندثر، أم عن طريق استلهام رموزه، أم بقراءة التّراث بطريقة حديثة لكشف ما زيّفه الحاضر منه. ويتمّ كلّ ذلك في صياغة جديدة يستغلّ فيها الشّاعر إمكانات القصيدة المركّبة الّتي لا تكفي قراءتها مرّة واحدة وما تحتوي ظلالاً وأبعادًا تتكشف خلال كلّ قراءة، ويشترك فيها المتلقي بتحريك دلالاتها المتعدّدة.

تمثّل التّجربة الكونيّة مرحلة شبه منفصلة عن الماضي ومنقطعة أيضًا من الواقع، وانشغالاً بمشكلة وحيدة سكنت الشّاعر وأصبحت هاجسه الوحيد، إنّها مشكلة الموت. في هذه التّجربة أصبحت العلاقة مع التّراث علاقة متباعدة، حيث تكوّنت للشّاعر رؤية منفردة للموت، فقد كانت تجربة طويلة ومريرة عايشت الشّاعر وعايشها، فكان تمثّله لها داخليًا وخاصًا بشكل قد لا نجد له مثيلاً في التّجارب السّابقة، لذلك فإنّ التّعبير عنها جاء متميّزًا، وعلى الرّغم من الصّعوبات الّتي تكتنف تجربة الموت إلى حدٍ يكاد يكون مستحيلاً معه إدراك الموت ثمّ الحديث عنه بعد ذلك، إلاّ أنّ أمل دنقل كابد هاجس الموت طوال حياته قبل مرضه العضال وبعده، فلم يكن المرض وحده هو الّذي دفع بهذا الهاجس إلى البروز، بل كانت حياة الشّاعر منذ الطّفولة بما فيها من ظروف عامّة وخاصّة منبعًا لهذا الهاجس، ثمّ جاء مرض الشّاعر، فكان بمثابة ضوء أخضر لهذا الهاجس لكي يسيطر على إدراك الشّاعر.

وإذا كانت هنالك علاقة ما لهذه التّجربة الكونيّة مع التّراث فهي متوّفرة إلى حدّ ما على مستوى البناء الفنّيّ، فقد تميّزت بالعودة إلى الوضوح والبساطة وإلى الأسلوب السّياقي وبساطة الرّمز والصّورة، أمّا من حيث التّجديد فليس هنالك شيء يذكر باستثناء استغلال أسلوبي الحوار المباشر والارتجاع ممّا ساعد على تعميق الدّلالة وقلّل من حدّة التّقريرية.

ومن حيث استلهام التّراث واستغلال بعض رموزه فإنّ الشّاعر، حتّى في حال اللّجوء إلى تراث الأمم الأخرى، أو إلى التّراث السّابق لقدوم الإسلام،

يجعل ذلك في خدمة تراثه العربيّ وبما يتماشى معه في السّياق نفسه، بالإضافة إلى كونه يطوّعه لخدمة الواقع العربيّ الرّاهن وما استغـــــلال أسطـــــورة إيزيس مثلاً أو الاستناد إلى التّاريخ الفرعوني إلاّ دليل على هذه الحقيقة، كما هو الشّأن على سبيل المثال في قصيدة (العشاء الأخير).

قائمة المصادر والمراجع

إبراهيم منصـــور:

✦ الازدواج الثّقافي، دار الآفاق الجديدة – بيروت، ط1، 1983.

أدونيس:

✦ الثّابت والمتحوّل – تأصيل الأصول، دار العودة، ط1، 1972.

✦ الثابت والمتحوّل – صدمة الحداثة، دار العودة، ط1، 1972.

✦ سياسة الشّعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

✦ الشّعرية العربيّة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1981.

✦ مقدّمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، ط3، 1985.

✦ فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.

✦ زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.

أمل دنقل:

✦ الأعمال الكاملة، منشورات مكتبة مدبولي، ط1، مهمل تاريخ الطبعة.

د . جودت فخر الدين:

✦ شكل القصيدة العربيّة حتّى القرن الثّامن الهجري، دار الآداب، بيروت.

حسين حسين التميمي:

✦ تطلّعات الإنسان الأولى فى الفنّ والحياة، منشورات مكتبة الدّار القوميّة بغداد، مطبعة الاقتصاد، ط1، 1985.

د. خالدة سعيد:

✦ حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

دليلة مرسلي وأخريات:

✦ مدخل إلى التّحليل البنيوي للنّصوص، دار الحداثة، ط 1، 1985.

زكي نجيب محمود:

✦ تجديد الفكر العربيّ، دار الشروق، ط7، 1982.

✦ مع الشّعراء، دار الشروق، ط3، 1982.

د. سعيد الورقي:

✦ لغة الشّعر العربيّ الحديث، مقوّماتها واتّجاهاتها، دار المعارف، ط2 1983.

د. صبري حافــظ:

✦ استشراق الشّعر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مهمل عدد الطبعة 1985.

صدوق نور الديــن:

✦ حدود النصّ الأدبي، دار الثّقافة، الدار البيضاء، ط1، 1983.

صلاح عبد الحافـــظ:

✦ الزّمان والمكان وأثرهما فى حياة الشّاعر الجاهلي وشعره، ج1، ج2 دار المعارف، مهمل تاريخ الطبعة وعددها.

عبد اللاله الصائــغ:

✦ الزّمن عند الشّعراء العرب قبل الإسلام، دار الشؤون الثّقافية العامّة بغداد، ط١، 1986.

د. عبد الحميد جيـــدة:

✦ اتّجاهات الشّعر العربيّ المعاصر، مؤسسة نوفل، بىروت، ط1، 1980.

د. عبد الرحمن بدوي:

✦ الموت والعبقرية، وكالة المطبوعات بالكويت –ودار القلم- بيروت، مهمل تاريخ الطبعة وعددها.

د. عبد العزيز المقالح:

✦ الشّعر بين الرؤيا والتّشكيل، دار العودة –بيروت- ط1، 1981.

عبد المنعم تليمــة:

✦ مقدّمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

ميلة الروينى:

✦ الجنوبي، مطبوعات مكتبة مدبولى، ط1، 1980.

عدنان خالد عبد الله:

✦ النّقد التّطبيقي التّحليلي، دار الشؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ط1، 1986.

د. عز الدّين إسماعيل:

✦ الشّعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، ط1، 1975.

✦ الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة، دار العودة، بيروت ط3، 1981.

✦ الشّعر وفنونه، دار العودة، ط3، 1979.

علي أدهـــــم:

✦ علي هامش النّقد والأدب، دار المعارف، ط1، 1979.

علي حـــــداد:

✦ أثر التّراث في الشّعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثّقافية العامة بغداد ط1، 1986.

د. غالى شكـــري:

✦ شعرنا الحديث إلى أين؟، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3 1978.

فاضل ثامر وآخرون:

✦ الشّعر ومتغيرات المرحلة، وقائع مهرجان المربد، 1985، الكتاب الأوّل، دار الشؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ط1، 1986.

د. غالى شكري:

✦ شعرنا الحديث إلى أين؟، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3 1978.

فاضل ثامر وآخرون:

✦ الشّعر ومتغيرات المرحلة، وقائع مهرجان المربد، 1985، الكتاب الأوّل، دار الشؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ط1، 1986.

د. كمال أبو ديب:

✦ جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، ط2، 1981.

د. لويس عوض:

✦ ثقافتنا في مفترق الطّريق، دار الآداب، ط2، يونيو 1983.

مجموعة من المؤلفين والمترجمين:

✦ البنيوية التّكوينية، دار الحداثة، ط1، 1985.

محمد جمال باروت:

✦ الشّعر يكتب اسمه، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، ط1، 1981.

محمد سعيد العريـــان:

✦ قطر الندى، دار المعارف، مهمل عدد الطبعة، 1982.

د. محمد شكري عياد:

✦ الرؤيا المقيّدة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مهمل عدد الطبعة، 1978.

محمد فتوح أحمد:

✦ واقع القصيدة العربيّة، دار المعارف، ط1، 1984.

محمد الأسعد:

✦ بحثا عن الحداثة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ط1، 1986.

د. مصطفى السعدني:

✦ البنيات الأسلوبية في الشّعر العربيّ الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، ط1، 1987.

د. مصطفى ناصف:

✦ نظرية المعنى، دار الأندلس، بيروت، مهمل تاريخ الطبعة وعددها.

هاني الزعبي:

✦ الّذين يحضرون غيابهم، منشورات عويدات، ط١، 1983.

د. يمنى العيد:

✦ في معرفة النصّ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

المعاجم:

ابن منظور:

✦ لسان العرب، المجلدان الأوّل والسّادس، دار المعارف، مهمل عدد الطبعة، وتاريخها.

ابن فارس:

✦ مقاييس اللّغة، تحقيق: عبد السّلام محمد هارون، دار احىاء الكتب العربيّة، عيسى البابي الحلبي وشركاه: ط1، القاهرة، 1366ه.

الدوريات:

✦ مجلة "إبداع" العدد السادس: د. حسين عيد: ظاهرة التّكرار في شعر أمل دنقل.

✦ مجلة إبداع العدد العاشر (خاص) 1983: د. آدا سلامة: أوراق من الطّفولة والصبا.

✦ مجلة إبداع العدد العاشر (خاص) 1983: أحمد طه: قراءة النّهاية مدخل إلى قصائد الموت "الغرفة رقم 8".

✦ مجلة إبداع العدد العاشر (خاص): د. طه وادي: الزّمن الشّعري في قصيدة "خيول".

✦ مجلة إبداع العدد العاشر (خاص): مدحت الجيار: "أقانيم الشعر" عند أمل دنقل.

✦ مجلة الآداب، العدد الخامس، مايو 1970: د. حسين من مروة: "الموقف من التّراث".

✦ مجلة الآداب، العدد 1-3، سنة 1986: د. عناد غزوان: "النّاقد العربيّ المعاصر والموروث النّقدي.

✦ مجلة الآداب العدد1-3، سنة 1986: طراد الكبيسي: "النّاقد العربيّ ومستجدات التّكوين الأدبي".

✦ مجلة الأقلام، العدد الأوّل 1986: د. عبد الحميد إبراهيم: " قضية المصطلح الأدبي".

✦ مجلة الأقلام، العدد الأوّل 1986: د. جلال الخياط: " مراجعة لحركات التّجديد".

✦ مجلة الأقلام، العدد الأوّل 1986: د. كمال أبو ديب، "نقل التّاريخ وشهوة ابتكار العالم".

✦ مجلة الأقلام، العدد الأوّل 1986: عبد الواحد لؤلؤة: "حوار الأشكال الشّعرية الجديدة".

✦ مجلة الأقلام، العدد الثّالث 1986: حاتم الصكر: "الوعي الشّعري بالتّراث".

✦ مجلة الأقلام، العدد العاشر: عبد الرحمن علي: "النّقد في سياق الرّمز التّعبيري".

✦ مجلة خطوة، العدد الخامس 1983، حوار مع أمل دنقل إجراء د. سيد البحراوي.

✦ مجلة العربي 15 أكتوبر 1986، الكتاب الثّالث عشر، "آراء حول قديم الشّعر وجديده" د. محمد مندور "الشعر بين التّقليد والتّجديد".

✦ مجلة فصول العدد الأوّل، المجلد الأوّل 1980: د. زكي نجيب محمود ندوة: "موقفنا من التّراث".

✦ مجلة فصول، العدد الأوّل، المجلد الأوّل 1980: د. صلاح فضل "إنتاج الدّلالة في شعر أمل دنقل".

✦ مجلة فصول، العدد الأوّل، المجلد الأول، 1980، د. جابر عصفور: ندوة موقفنا من التّراث.

✦ مجلة فصول العدد الأوّل، المجلد الأوّل 1980، د. فؤاد زكريا "الأصالة والمعاصرة".

✦ مجلة فصول، العدد الأوّل، المجلد الأول 1980، د. علي عشري زايد " توظيف التّراث في الشّعر العربيّ المعاصر".

✦ مجلة فصول العدد الأول، المجلد الأول 1980، د. عفت الشرقاوي التّراث التّاريخي عند العرب".

✦ مجلة فصول العدد الثّاني، المجلد الأول 1981، د. نبيلة ابراهيم "البنيوية من أىن وإلى أىن؟".

✦ مجلة فصول، العدد الثّاني، المجلد الأول 1981، د. عز الدين إسماعيل "مناهج النّقد الأدبي".

✦ مجلة فصول العدد الأوّل، المجلد الأوّل 1980، د. زكي نجيب محمود: "قيم من التّراث تستحق البقاء".

✦ مجلة فصول العدد الأوّل، المجلد الرّابع 1983، د. اعتدال عثمان: "الشّعر والموت في زمن الاستلاب".

✦ مجلة فصول العدد الثّالث، المجلد الرّابع 1984، د. كمال أبو ديب الحداثة، السّلطة، النصّ".

✦ مجلة فصول العدد الثّالث، المجلد الرّابع 1984، د. أنور عبد المالك الإبداع والمشروع الحضاري".

✦ مجلة فصول العدد الرابع، المجلد الرابع 1984: د. جواد الطعمة "الشّاعر العربي المعاصر ومفهومة للحداثة".

✦ مجلة فصول العدد الرّابع المجلد الرّابع 1984: د. جابر عصفور معنى الحداثة فى الشّعر العربي المعاصر.

✦ مجلة الفكر العربي المعاصر العدد العاشر: محمد الأسعد "تهميش الأدب".

✦ مجلة الفكر العربي المعاصر العدد الثالث عشر: محمد الاسعد "إشكالية التّجربة الشّعرية".

✦ مجلة الكراسة الثّقافية العدد الأول يونيو 1977، حوار مع أمل د نقل أجراه يوسف أبو رية.

✦ مجلة كلمات العدد الثّامن 1987، د. عبد الله الغذامي "سؤال عن نصوصية النصّ".

✦ مجلة المواجهة فبراير 1983، حوار مع الدكتور حسين مروة أجرته د. رضوى عاشور.

فهرس الموضوعات